This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

37

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT

Class of 1828

Drama und Theater in Österreich ob der Enns

bis zum Jahre 1803.

Von Dr. Konrad Schiffmann.

Linz 1905.

Verlag des Vereines Museum Francisco-Carolinum in Linz.

Druck von J. Wimmer.

Per L 378.15
~~4652639.223~~
HARVARD COLLEGE LIBRARY
NOV. 7, 1919
MINOT FUND

Vorwort.

Indem ich hier dem gebildeten Publikum meiner Heimat die Ergebnisse mehrjähriger Nachforschungen und Studien vorzulegen mir erlaube, erfülle ich eine selbstverständliche Pflicht, wenn ich dabei aller derjenigen dankbar gedenke, die mich in meiner Arbeit gefördert und ihre Drucklegung in dieser Form ermöglicht haben. Es sind dies: Die Bibliotheks-Verwaltungen der Stifte Kremsmünster, Lambach und St. Florian, die Direktion der Wiener Hofbibliothek, die Chordirektoren P. G. Huemer in Kremsmünster und P. B. Grüner in Lambach, Herr Buchdruckerei-Besitzer J. Wimmer und Herr Lehrer Fürböck in Linz, Herr Viktor Melzer in Wien, meine Kollegen Prof. Dr. A. Höllrigl und Dr. J. Ilg und nicht zuletzt der Verwaltungsrat des Museums Francisco-Carolinum in Linz, der die Drucklegung und illustrative Ausstattung der Arbeit in so entgegenkommender Weise beschlossen hat.

Urfahr, 31. Juli 1904.

Der Verfasser.

Einleitung.

Es ist meine Absicht, eine Geschichte der deutschen Dichtung im Lande ob der Enns zu schreiben.

Wenn ich nun dieses Versprechen zunächst mit der historischen Darstellung der Dramatik einlöse, so geschieht es nicht etwa in der Überzeugung, daß die Dramatik als eine von der Poesie verschiedene, selbständige Kunst zu betrachten sei, als deren wesentlich voneinander nicht zu scheidende Bestandteile sich die Kunst der dramatischen Komposition und die Schauspielkunst darstellten.

Wenn ich gleichwohl auch dem Mimen Kränze flechte, tue ich es, weil ich mit Richard Wagner glaube, daß ein Kunstwerk nur dadurch existiere, daß es zur Erscheinung kommt, und dieses Moment für das Drama die Aufführung auf der Bühne sei.

Ich habe also Drama und Theater im Auge, verweile lieber bei „brettergerechten" Stücken, wie Goethe und Schack sich ausdrückten, und übergehe bloß von Oberösterreichern herrührende, hier aber nicht nachweislich aufgeführte Stücke, wie die Dramen von M. Denis, oder Literaturdramen, wie die comoediae elegiacae des Mittelalters, die zwar bei uns gelesen worden sind, aber nicht für Aufführungen bestimmt waren.

In dem „Vorspiel" zu „Faust" läßt Goethe die „lustige Person" dem um ein geeignetes Thema verlegenen „Theaterdichter" den bündigen Rat geben:

> Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Zwei Punkte sind in diesen Worten angedeutet: der Zweck des dramatischen Kunstwerkes und sein Stoff oder Inhalt. Es soll „interessant" sein, d. h. es soll den Zuschauern ästhetischen Genuß

gewähren. Was aber seinen Stoff angeht, so ist dieser dem menschlichen Leben zu entnehmen: Tatsachen, Begebenheiten, Ereignisse aus dem Leben der Menschen bilden den Gegenstand, welchen uns die dramatische Kunst vorzuführen hat.

„Die Tragödie", heißt es bei Aristoteles, „ist eine Darstellung, welche uns nicht Menschen vorführen will, sondern Handlungen und das Leben mit seinem Glück und Unglück".[1])

Dasselbe spricht auch Schiller aus, wenn er in der „Huldigung der Künste" die „Schauspielkunst mit der Doppelmaske" sagen läßt:

Ein Janusbild laß ich vor dir erscheinen:
Die Freude zeigt es hier und hier den Schmerz;
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.
Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll' ich das Leben ab vor deinem Blick:
Hast du das Spiel der großen Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn aufs Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.

Und in der Tat, wir vermögen uns nicht zu der Lehre zu bekennen, daß der einzige Zweck der Kunst sie selbst oder, wie Goethe einmal im Vorübergehen gemeint hat, höhere Sinnlichkeit sei, sondern sind geneigt, die Schaubühne mit Schiller als moralische Anstalt zu betrachten.

Daß in Hellas, wo das Drama unter der Obhut des Staates stand, die Tragödie von jeher im Dienste der Religion und des ethischen Lebens arbeitete, leuchtet sogar aus der Definition, die der Stagirite von ihr gibt. Es ist aber auch an einen beachtenswerten Gedanken zu erinnern, den wir im siebenten der Dialoge Platos finden.

Was jene angeht, sagt dort zu seinen zwei Freunden der Athener, welche ernste Begebenheiten darstellen, die Tragiker, wie man sie nennt, wenn solche sich an uns wenden und uns fragen: »Freunde, ist uns in eure Stadt und euer Land der Zutritt gestattet oder nicht? Dürfen wir unsere Theaterstücke mitbringen und sie bei euch aufführen? oder wie haltet ihr es in dieser Beziehung?« — was wird für diese guten Leute die rechte Antwort sein? Ich denke, wir müssen so sagen: »Liebste Freunde, wir be-

[1]) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 11.

fassen uns selber mit der Aufführung einer Tragödie, und zwar einer überaus schönen und vorzüglichen. Unser ganzes Gemeinwesen nämlich ist eine Darstellung der besten und edelsten Weise zu leben; das ist aber in der Tat im vollsten Sinne des Wortes und ganz eigentlich eine Tragödie. Ihr seid Tragiker und wir sind es gleichfalls; unsere Aufgabe ist dieselbe wie die eure und wir ringen mit euch um den Preis des vollendetsten Dramas. Ein solches kann, das ist unsere Überzeugung, nur da zustande kommen, wo die wahren und richtigen Grundsätze befolgt werden. Darum denket nicht, daß wir euch ohne weiteres erlauben werden, in unserer Stadt auf öffentlichem Platze eure Bühne aufzuschlagen und dann eure Schauspieler auftreten zu lassen, damit sie mit ihrer klangvollen Stimme die unsrige übertönen und vor unseren Kindern und unseren Frauen und der gesamten Volksmenge sich über die nämlichen Fragen ergehen wie wir, aber nicht in demselben Sinne, sehr häufig vielmehr in ganz entgegengesetztem. Denn wir müßten ja wahnsinnig sein und mit uns die ganze Stadt, wenn ihr frei auftreten dürftet, ohne daß vorher der Magistrat in eure Stücke Einsicht genommen hätte, um sich ein Urteil bilden zu können, ob das, was ihr öffentlich vorzubringen beabsichtigt, verständig und passend ist oder nicht. Darum, ihr Kinder der zarten Musen, wollen wir jetzt eure Schöpfungen zunächst unserem Magistrate vorlegen und sie dort mit den unsrigen vergleichen; ergibt sich dann, daß sie ebenso gut sind wie diese oder auch besser, so möget ihr auftreten; andernfalls aber, gute Freunde, könnte davon in keiner Weise die Rede sein.« Das wären die Grundsätze, schließt der verständige Mann, welche in unserer Gesetzgebung bezüglich des Theaterwesens zum Ausdruck zu kommen hätten; seid ihr einverstanden?

Man wird diesen Gedanken sokratischer Weisheit, in dessen Betonung so erlauchte und maßgebende Geister wie Plato und Schiller zusammentreffen, nicht antiquiert finden dürfen und auch ein Wort des Tadels hinnehmen müssen, wenn uns auf der Bühne Dinge begegnen, die der obersten Aufgabe aller Kunst, die Menschen zu veredeln, nicht entsprechen.

Wir werden uns freilich hüten, immer und alles mit absoluten Maßstäben zu beurteilen, und uns bemühen, unverschuldet in den Ideen ihrer Zeit befangene Leute als solche zu fassen, sofern nur erkennbar ist, daß sie trotz aller Befangenheit den rein menschlichen Gedanken in ihren Werken herauszuarbeiten wußten.

So hoffe ich, mit dieser historischen Arbeit einen brauchbaren Baustein zu einer künftigen Kulturgeschichte unseres Landes herbeigeschafft zu haben.

Daß ich die Darstellung gerade bis zum Jahre 1803 geführt habe, hängt mit dem ursprünglichen Plane zusammen, zum Jubiläum unseres Landestheaters mit einer Gabe mich einzustellen.

Dr. Schiffmann.

I. Das Drama im Mittelalter und seine Ausläufer.

Hat die Kunst überhaupt ihre reichste Befruchtung durch die Religion erfahren, so auch die dramatische. Das war schon bei den alten Völkern der Fall und die christliche Kunstgeschichte sagt uns dasselbe. Und so sind — so paradox es klingen mag — tatsächlich die Tempel und Kirchen die ältesten Schauspielhäuser.

Die liebreizenden Szenen mit den schlichten, demütigen Hirten auf dem Feld in der hochheiligen Weihnacht und mit den frommen Frauen am Auferstehungsmorgen wollte man frühe schon dem Volke anschaulich machen und tief ins Herz prägen. Sie waren schon im evangelischen Bericht dialogisch und es bedurfte sonach nur eines kleinen Schrittes zu dramatischer Auffassung. Vermutlich in der Abtei *St. Gallen* wurde er getan. Dort ersann um das Jahr 900 ein Mönch den Tropus und bald erklangen im Chore die schönen Antiphonen der Weihnachts- und Osterzeit in hehrem Wechselgesange mit den neuen figuralen Einschüben vor dem Bilde des Christkindes, zu Ostern angesichts des heiligen Grabes: Das *Weihnacht-* und *Osterspiel* war geboren.[1])

Die sinnige Art, den Festesglanz zu erhöhen und das Volk zu erbauen, fand Beifall und weite Verbreitung in deutschen Gauen. Der erfinderische Geist der Mönche wußte bald auch die heiligen drei Könige zu rufen und ließ sie aufs neue dem Christkind ihre Gaben opfern.[2])

---

[1]) Diesem Ergebnisse der gründlichen Untersuchungen in *L. Gautiers* Histoire de la poesie liturgique au moyen âge, I les Tropes (1886) stimmen *W. Creizenach*, Geschichte des neueren Dramas, I. Halle 1893, p. 47, und *W. Meyer*, Fragmenta burana, Berlin 1901, bei: Das geistliche Schauspiel ist eine Erweiterung des gesungenen Tropus: wie dieser, so wird auch das lateinische Schauspiel stets gesungen (p. 37).

[2]) Im Benediktinerstifte *Lambach* (Oberösterreich) wird eine *Dreikönigfeier* aus dem 11. Jahrhunderte mit Neumen aufbewahrt, die ich in der Zeitschrift

Das Volk wollte aber verstehen, was die Hirten und die Könige und die heiligen Frauen am Grabe sangen. Schüchtern wagt sich nun bald der eine und andere deutsche Vers in den ludus und mit der Zeit siegt die Muttersprache ganz. Der rituale Charakter wird in derlei Spielen allgemach durch den theatralischen Typus verdrängt.

Die fahrenden Sänger bemächtigen sich des geistlichen Spiels und machen der Schaulust der Menge weitgehende Zugeständnisse.

In den Antichristspielen werden gräßliche Teufelslarven und groteske Totenerweckungen die Hauptsache, in den Weihnachtspielen lacht alles über das schreiende Christkind und will man die Muttergottes als Kindbetterin sehen, in den Dreikönigspielen wird der Kindermord möglichst anschaulich gemacht und die Buben ergötzen sich, wie der Herodes auf der Bühne greulich wütet.

Das gesunde religiöse Gefühl mußte sich sträuben, solche Dinge in der Kirche zu sehen. In den Klöstern wanderte man damit in die Refektorien, und wo Laien mittaten, ging das Spiel auf dem Friedhof oder auf dem Platze vor sich.

Das Volk fand nichts Ungehöriges darin, aber der Klerus rügte doch ernstlich diese immer mehr um sich greifende possenhafte Verzerrung geistlicher Stoffe und verbot sie oder verbannte sie wenigstens aus den Kirchen.

Es ist interessant, daß der bekannte *Gerhoh*, der einst als Rektor der Augsburger Domschule dem herrschenden Geschmacke sich nicht hatte entziehen können, 40 Jahre später (1160) als Propst des oberösterreichischen Augustiner-Chorherrnstiftes *Reichersberg* energisch die Entartung des geistlichen Volksschauspiels bekämpft.[1]) Es scheint, nicht ohne Erfolg. Wenigstens wird 100 Jahre später im Augustiner-Chorherrnstift *St. Florian* der ludus paschalis, die Osternachtfeier in ihrer alten, noch ganz durch den Ritus der Kirche bedingten Form aufgeführt.

Stellen wir uns im Geiste an einen Pfeiler der Stiftskirche — etwa um das Jahr 1280 — und denken wir, es sei die Nacht vor dem Ostersonntag.

Bald füllen sich die weiten Hallen, die Pfarrholden finden sich zum Besuche des heiligen Grabes ein, welches mit schönen Tüchern

für deutsches Altertum, Bd. 48, Doppelheft 1/2, veröffentlicht habe. Sie dürfte indes, wie ich a. a. O. wahrscheinlich zu machen versucht habe, mit einem Kodex in den ersten Zeiten des Stiftsbestandes von *Würzburg* durch Schenkung dahin gekommen sein.

[1]) *Gerhoh*, De investigatione Antichristi (Opera hact. ined. cur. Scheibelberger, Tom. I. Lincii 1875), Cap. V.

und bunten Bildwerken geschmückt ist. Es erscheinen nun im hellerleuchteten Chore die Brüder von St. Florianshus und beginnen das Offizium. Nach Vollendung der Terz gehen sie alle in feierlicher Prozession mit Lichtern zum heiligen Grabe, darunter sechs Mönche, welche sonderbar gekleidet sind: einer wie ein Engel — ein junger Diakon in weißem Festgewande — zwei ältere Chorherrn als Apostel und wieder drei jüngere — die drei Frauen am Grabe. Sie nehmen ihre Plätze ein. Nun beginnt der ludus paschalis. Die drei heiligen Frauen gehen mit Räucherwerk zum Grabe und stellen die bekannte Schwermutsfrage: Wer wird uns den Stein wegwälzen? Da bemerken sie den Engel und erschrecken. Doch seine sanfte Stimme ruft ihnen ermutigend zu: Erschrecket nicht! Ihr sucht Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden, er ist nicht hier. Er zeigt sodann in das geöffnete Grab mit den Worten: Sehet den Ort, wohin sie ihn gelegt haben!

Trauernd und angstvoll gehen die heiligen Frauen vom Grabe fort.

Auf dem Heimwege begegnen sie den Aposteln und erst auf die dreimalige Frage derselben verraten sie, daß sie das Grab des Auferstandenen gesehen hätten. Eilends begeben sich nun die zwei Apostel zum Schauplatze des Wunders, überzeugen sich von der Tatsache der Auferstehung, und indem sie, gegen Klerus und Volk gewendet, das Schweißtuch emporheben, rufen sie frohlockend: Sehet, o Genossen, hier die Linnen und das Schweißtuch! Der Chor singt nun die Antiphone „Christus resurgens", das Volk aber „Christ ist erstanden". Der Klerus begibt sich wieder in den Chor zurück und ein jubelndes Tedeum beschließt die Feier.

Das war der ludus paschalis, wie ihn die Großeltern schon gesehen; nur etwas schöner und länger war er geworden. Atemlos hatte die Menge dem heiligen Schauspiel gelauscht und freute sich nun, daß die Klosterleute den alten Brauch wieder auffrischten. Gefangen von all dem Glanz und Schimmer und noch voll der Andacht von den ergreifenden Choralmelodien der cantores begab man sich nach Hause, um bis zum Morgengrauen noch kurzen Schlafes zu pflegen. Nur eine Seele wachte fort die ganze stille Nacht — die Klausnerin Wilbirgis.

Sie lebte in ihrem an den Chor angebauten Häuschen nun schon an die 40 Jahre als Inclusa ein strenges, abgeschlossenes Leben. Die heutige Nacht hatte für sie etwas Außerordentliches bedeutet. Sie war ja von ihrem kleinen Fensterchen aus Zeugin

gewesen, wie man nach langer Unterbrechung wieder das tieferbauliche Mysterium von der Auferstehung des Herrn in der Kirche aufführte. Was mochte es Seligeres geben für sie, die nur dem Heiligen lebte und die hütende Schwelle nie überschritt?

Propst Einwik (1295—1313) von St. Florian hat ihr frommes Leben beschrieben und uns in dieser Vita auch Nachricht von der geschilderten Aufführung des ludus paschalis gegeben.[1])

Der Brauch erhielt sich jahrhundertelang. So begegnet er uns wieder, nur wenig erweitert, in der liturgischen Auferstehungsfeier im Kodex XI, 434 der Stiftsbibliothek aus dem 14. Jahrhundert.

Der Text[2]) lautet hier folgendermaßen:

In sancta nocte ante pulsacionem matutinarum clam surgitur et a senioribus summa reuerencia crucifixus cum psalmis: Domine quid multiplicati, *ps.* Domini est terra, *ps.* Domine probasti me [*uisitatur*]. *Deinde excipitur de sepulcro cum responsorio:* Surrexit pastor bonus, qui posuit animam suam pro ouibus suis et pro suo grege mori dignatus est. Aeuia, aeuia, aeuia.

---

[1]) *H. Pez*, Script. rer. austriac. II, 286 (Vita Wilbirgis). Die betreffende Stelle lautet: Item quadam nocte dominicae resurrectionis, cum in monasterio ludus paschalis tam a clero quam a populo ageretur, quia eidem non potuit corporaliter interesse, coepit desiderare, ut ei Dominus aliquam specialis consolationis gratiam per resurrectionis suae gaudia largiretur. Et vidit quasi Dominum ad inferos descendentem et inde animas eruentem, quae quasi columbae candidissimae circumvolantes ipsum comitabantur et sequebantur ab inferis redeuntem.

Aus diesem Texte hat man auf ein ziemlich ausgebildetes Osterspiel, das die Höllenfahrt Christi enthalten habe und wenigstens stellenweise deutsch gewesen sei, schließen zu dürfen geglaubt (L. Guppenberger, Anteil Ober- und Niederösterreichs an der deutschen Literatur seit Walthers von der Vogelweide Tod bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1871, p. 55. W. Nagl-J. Zeidler, Deutschösterreichische Literaturgeschichte. Wien 1899, p. 138 f.).

Allein die Gestalt des ludus, wie er noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts in St. Florian alljährlich in der Osternacht gefeiert wurde, spricht gegen diese Vermutung.

Das Volk nahm insofern Anteil, als es am Schlusse vor dem Tedeum den deutschen Ostergesang „Christ ist erstanden" sang, ein Brauch, der erst der zweiten Entwicklungsstufe der Osterfeiern eigen ist und ebenso eine Rücksichtnahme auf das zusehende Volk bedeutete, wie die Anfügung der Szene Joh. 20, 4 (L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert, Halle 1889, pag. 4).

[2]) Zuerst in Langes Osterfeiern, zuletzt korrekt gedruckt bei A. Franz, Das Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert. Freiburg 1904, p. 195 f.

Submissa uoce ad summum altare defertur ibi dicta oracione: Deus qui hodierna die unigenitum.

In uisitatione sepulcri iterato tercio responsorio fit sollempnis processio cum luminibus ad sepulchrum.

R. Cum transisset sabbatum, Maria Magdalene et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut uenientes ungerent Jesum. Aeuia, aeuia.

Sint parati VI in ornatu cuilibet competenti, unus in persona angeli, duo in figura apostolorum, tres in specie Marie. Stacione autem facta circa sepulchrum procedat angelus ad caput sepulchri cantante choro antiphonam:

Sedit angelus ad sepulchrum Domini stola claritatis coopertus, uidentes eum mulieres, nimio terrore perterrite astiterunt a longe.

Deinde procedunt apostoli ad locum aptum cantante choro: Virtute magna reddebant apostoli testimonium resurrectionis Jesu Christi domini nostri. Aeuia, aeuia.

Tandem Marie tres procedunt cum thuribulis cantante choro responsorium: Maria Magdalene et altera Maria ibant diluculo ad monumentum. Jesus quem queritis, non est hic, surrexit sicut locutus est, precedit uos in Galyleam, ibi eum uidebitis. Aeuia, aeuia.

Quo finito Marie uenientes ad sepulchrum stantes contra angelum cantent antiphonam: Quis reuoluet nobis lapidem ab hostio monumenti?

Angelus respondit: Nolite expauescere, Jesum queritis Nazarenum crucifixum, surrexit, non est hic.

Hic discooperiatur sepulchrum: Ecce locus ubi posuerunt eum, sed ite, dicite discipulis eius et Petro, quia precedet uos in Galyleam, ibi eum uidebitis sicut dixit uobis.

Tunc Marie redeuntes a sepulchro ad apostolos. Antiphona: Ad monumentum uenimus gementes, angelum domini sedentem uidimus et dicentem, quia surrexit Jesus.

Tunc querent apostoli cantando antiphonam: Dic nobis Maria, quid uidisti in uia?

Respondent Marie. Antiphona: En angeli aspectum uidimus et responsum eius audiuimus; nam testatur dominum uiuere, sic opportet te, Symon, credere.

Dic nobis Maria quid uidisti in uia?

Galyleam omnes adibitis, ibi Jesum uiuum uidebitis, quem post mortem uiuum non uidimus, ibidem uisuros credimus.

Iterum apostoli: Dic nobis Maria.

Ut prius respondet: Sepulchrum Christi uiuentis et gloriam uidi resurgentis, angelicos testes, sudarium et uestes.

Surrexit Christus spes mea, precedet suos in Galyleam.

Tunc chorus subsequitur: Credendum est magis soli Marie uera [ci].

Post apostoli ibunt ad sepulchrum choro cantante antiphonam: Currebant duo simul et ille alius discipulus precucurrit cicius Petro et uenit prior ad monumentum. Aeuia.

Sub qua autem uenientes ad sepulchrum et diligenter intuentes sudarium ex eo recipiunt et ad locum eminenciorem deferunt et populo ostendentes cantent: Cernitis o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inuentum.

Respondet chorus: Christus resurgens ex mortuis.

Et populus: Christ ist erstanden. *Sicque redibit clerus ad chorum.*

Noch in dem 1512, also knapp vor Beginn der Kirchenspaltung geschriebenen Kirchendirektorium[1]) des Stiftes, das die kirchlichen Funktionen im ganzen Jahre regelte und nach allen Kennzeichen auch wirklich in Gebrauch war, sich auch mitunter auf alte Handschriften beruft, steht die alte liturgische Osternachtfeier noch, ein später aber um so wertvollerer Zeuge dafür, daß bis zum Hammerschlag an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg Klerus und Volk sich bei uns zu Lande den Sinn für das Mysterium der Auferstehung in einer Jahrhunderte alten Form bewahrt hatte.

Und sollte man angesichts dieser Tatsache zweifeln dürfen, ob unsere wohlhabenden Bürger von *Enns*[2]) und *Steyr*, von *Wels* und *Linz* auch schon im Mittelalter Spiele agiert hätten wie die von Bozen und Sterzing, von Frankfurt und Alsfeld? Ich glaube nicht. Daß wir keine Spielhandschriften als Zeugen aufrufen können, haben die Bauernaufstände und der Dreißigjährige Krieg verschuldet. Zudem liegt unser Land ganz offen da und so konnte der Strom der

---

[1]) Kod. XI, 398, der Stiftsbibliothek.

[2]) Nach einer Stadtrechnung vom Jahre 1440 hat der Maler Peter „umb vier flüg zu zwein engln und umb ain tuech anzustreichen, da man den Jesus ingenät hat; von ainem fürhang zu entwerffen“ 9 β 21 δ erhalten. (*K. Oberleitner*, die Stadt Enns im Mittelalter vom Jahre 900 bis 1493 im Archiv f. k. österr. Gesch., 27., p. 76 des Sonderabdruckes.)

Möglicherweise beziehen sich diese Angaben auf ein Weihnachtspiel oder auch auf ein Osterspiel, bei dem man ja ein Kreuz in Tücher zu hüllen pflegte, als ob es der tote Heiland wäre. Leider findet sich die älteste Kirchenrechnung der Ennser Pfarrkirche vom Jahre 1472 nicht mehr und die jüngeren von 1539 an enthalten keinerlei Hinweis auf geistliche Volksschauspiele.

In den übrigen Städten des Landes sind aber die mittelalterlichen Quellen fast alle dahin.

Zeiten hier leicht fortspülen, was in Tirols Felsennestern sicher geborgen war.

Aber es verbürgen uns auch Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert und Spieltexte aus noch späterer Zeit die Tatsache der Verbreitung des geistlichen Volksschauspieles in Oberösterreich am Ausgange des Mittelalters.

Als Luthers Geist im Lande herrschend geworden war, dachte niemand mehr an eine Aufführung der alten Festspiele, welche außer einer ruhigen und freudigen Stimmung auch große Opfer an Zeit und Geldmitteln erheischten. Wo der Bildersturm wütet, da räumt der Fanatismus mit der Blüte der bildenden Kunst auch jene der alten Dramatik hinweg. Und auch in den Klöstern schwindet in dieser Zeit der Sinn für die alten Mysterien. Man interessiert sich für *Fastnachtpossen*[1]) und *Bauernspiele*,[2]) in denen sich die derbe Art des vergröberten Neidhartspieles[3]) fortsetzt, und ein *Mondseer* Mönch schreibt sich gar das *Rumpolt-Mareth-Spiel*, ein Fastnachtstück voll Zoten, fein säuberlich in seinen Sammelkodex.[4]) Freilich kopiert sich zur gleichen Zeit in seiner Zelle zu *Lambach* der Schwabe

---

[1]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1561 heißt es: „Item der duchmacher ain Fastnachtspiel gehalten, geben 1 Thaller."

Th. Hagn, Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung. Linz 1848, p. 195.

[2]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* werden einmal zwei *Bauernspiele* erwähnt, welche die Astanten aufgeführt haben. (*A. Altinger*, Geschichte des Gymnasiums zu Kremsmünster. Kremsm. Gymn.-Progr. 1902, p. 31.)

Auf ein *Bauernspiel* scheinen auch die im Texte nicht selten frivolen Liedermelodien einer Missa 5 vocum super „Der Bauer im Mosertal" von Jakob Regnardt (1552—1611) zu weisen, die sich handschriftlich im Musikarchive dieses Stiftes findet. (*G. Huemer*, Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Wels 1877, p. 19 Anm.)

[3]) Der Kod. XXXII c/261 s. XV. in der Stiftsbibliothek von St. Paul enthält ein Neidhartspiel, das nach *A. Schönbach* (Zs. f. d. A. 40 [1896], p. 368—370) um 1350 in Obersteiermark entstanden sein mag.

Da manche Hss. von den Mönchen aus St. Blasien bei ihrem Auszuge aus dem Stifte *Spital a. P.* nach St. Paul mitgenommen wurden, ist es nicht ausgeschlossen, daß das Stück Oberösterreich zuzuweisen ist.

[4]) Kod. 3027 (Lun. 8°. 89) s. XV. et XVI., f. 283'—297ᵃ, der Wiener Hofbibliothek. Ed. Keller, Stuttg. lit. Ver. Bd. 46, p. 246—264.

Nach *Hoffmann von Fallersleben*, Verzeichnis der altdeutschen Hss. der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Leipzig 1841, p. 183 ff., ist die Schrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts; *Zwierzina*, Drei Lieder aus Wiener Hss. in der Zs. f. d. A. 41 (1896), p. 65 ff., setzt das Spiel in den Anfang des 16. Jahrhunderts, etwa 1514—1524. Dieser Ansatz scheint *A. Kaiser*, Die Fastnachtspiele von der actio de sponsu. Diss. Göttingen 1898, p. 6, reichlich spät zu sein.

Johannes Gredtner (1580—1601) eine *Marienklage*[1]) aus entschwundenen Tagen, wie um den Faden fortzuspinnen, der zur Auferstehung katholischen Lebens hinüberführt. Sonst aber läßt man die Schulmeister ihre Faschingskomödien in der Tafelstube agieren,[2]) und wenn auch da und dort ein *Passionsspiel*,[3]) eine *Susanna*,[4]) eine Tragödie von *Kain und Abel*[5]) erwähnt wird, so sind das zwar religiöse Stoffe, aber ohne den gläubig-innigen Geist der alten Zeit. Die Schulmeister wollen Geld verdienen.

Ihr Gutes hat aber doch auch diese Schuldramatik gehabt. Aus ihrem Stamme wuchsen nämlich die Zweige einer *neuen Volksdramatik*.

---

[1]) Kod. 476 der Stiftsbibliothek. In der Literatur (*Mone* Anzeiger 1838, Sp. 580 und *Seb. Mayr*, Das Lambacher Passionsspiel nebst einigen Kirchenliedern. Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1883) gewöhnlich als Passionsspiel bezeichnet.

Ob eine in *Kremsmünster* aufbewahrte *Marienklage* aus dem 14. Jahrh., die früher als Einband eines Curtius Rufus gedient hat, und das im Kod. VIII, 25, derselben Stiftsbibliothek enthaltene *Dorotheenspiel*, das um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden ist und auf md. Ursprung weist (*H. Schachner*, Das Dorotheaspiel, Zs. f. d. Phil. 35 [1903], p. 171), für die oberösterreichische Literaturgeschichte in Frage kommen, ist zu bezweifeln. Die Marienklage verrät in der Sprache allerdings österreichischen Ursprung. Eine zweite (Kod. 404) aus dem 15. Jahrh. stammt aus dem bayer. Benediktinerstift Wiblingen und ist späte Schenkung. (*Seb. Mayr*, Zwei Marienklagen. Kremsmünsterer Gymn.-Progr. 1882.)

[2]) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* heißt es 1561: Item der Succentor ain spill gehalten, geben 1 Thaller. (*Hagn* a. a. O., p. 195.) Im Raitbuch des Stiftes *St. Florian* vom Jahre 1577 findet sich die Bemerkung, daß der Meister Caspar Vischer aus Rosenheim im Jahre 1576 für den Stiftsschulmeister, offenbar zu einer Komödie, ein Teufelskleid samt vier Sceptern um 1 Gulden gemalt habe. (*Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. Linz 1886, p. 113.) In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1615 heißt es: 4. Jan. auf Ihr Gnaden Befehl dem Schulmeister von Pettenbach, so in der Tafelstuben ain Comoedie gehalten, verehrt 1 fl. 30 kr.

[3]) Im Augustiner-Chorherrnstift *Ranshofen* agiert im Jahre 1558 der Schulmeister eine Komödie de coena Domini. Kod. Mon. g. 1737 (Visitations-Protokoll). In einer Rechnung des Stiftes *Kremsmünster* vom Jahre 1604 heißt es: Dem Schneider, so zu Ostern zum Spiele ain weiß Klaid gemacht, darin er die Person Salvatoris agirt. (*Hagn* a. a. O., p. 121.)

[4]) Kod. 3027 (Lun. 8°. 89) der Wiener Hofbibliothek, derselbe, in welchem das Rumpolt-Mareth-Spiel steht, enthält auch ein deutsches *Susannenspiel* (f. 159'—171'), welches zwar ins 15. Jahrhundert gesetzt wird, aber doch wie das Rumpolt-Mareth-Spiel vielleicht dem 16. Jahrhundert angehört.

[5]) In einer Rechnung des Marktes *Kremsmünster* (aus dem 16. Jahrh.?) heißt es einmal: Item Steffan Twenger, Ludimoderator zu Haal, welcher die Tragedie von Cain und Abel alhie agiert, zu verehrung 6 β. (*Hagn* a. a. O., p. 195.)

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich eine langsame aber stetige Rückkehr der Klöster zu den alten Idealen, wenn auch teilweise in neuen Formen.

Um sich Nachwuchs zu sichern, richteten die Äbte die Klosterschulen wieder auf und gaben ihnen in dem geistlichen Bildungsideale der Jesuiten auf Jahrhunderte eine dauernde Norm.

Und kaum hat die Wiederbelebung katholischen Glaubenslebens im Lande begonnen, kaum sind aus den Klöstern die ersten katholischen Priester nach dem langen Interregnum der beweibten lutherisch gesinnten Pfarrer auf die inkorporierten Pfarren hinausgegangen, da erwacht auch bald der alte Spieleifer im Volke, der nur seit den Tagen des Mittelalters geschlummert hatte oder durch die Macht der Verhältnisse unterdrückt worden war.

Die Mönche nahmen solche Regungen gern in den Dienst ihrer Bestrebungen und so erwachten unter ihrem Schutze wie die Blumen im Frühlinge so manche in den Tagen der Kirchenspaltung in Vergessenheit geratene uralte religiöse Volksbräuche.

Zunächst zwar knüpfte der Klerus an die ihm von Jugend auf wohlbekannte Klosterdramatik an und die frommen Spiele, die der Pfarrer oder Kooperator als Schüler im Stifte hatte aufführen sehen, wurden jetzt für das Volk hergerichtet.

Solche zwieschlächtige Erzeugnisse bildeten sich dann zu einer neuen Volksdramatik weiter.

Aber in diesen Spielen aus der Zeit der Gegenreformation steckt doch wohl auch ein beträchtlicher Teil alten Erbgutes.

Mit der Predigt und dem allzeit beliebten und daher wirksamen geistlichen Volksschauspiele suchte also der Klerus die Herzen der Gläubigen in der wiedergewonnenen Liebe zur alten Kirche zu stärken, Zweifelnde und Abseitsstehende sanft herüberzuführen.

Man besann sich wieder auf die alten Oster-, Weihnacht- und Dreikönigspiele, von denen sich in abgelegenen Gegenden, den Bergen nord- und südwärts zu, dort und da der gesunde Sinn des Volkes aus Großväterzeit einen Rest bewahrt hatte.

Da tauchte denn z. B. das naive, aber doch recht deutschanmutige und herzliche Kindelwiegen auf. Das Christkind ist das Universalbrüderchen sämtlicher Erdenkinder und diese tun nun auch danach; sie schläfern es ein, sie liebkosen und wiegen es, sie tanzen ihm vor und springen um dasselbe in dulci iubilo herum. Da auch die Hirten von Bethlehem stets als kindlicher Einfalt voll erscheinen, so treiben auch diese solcherlei Spiel, sie blasen dem Kinde auf der Schalmei vor, nehmen es auf den Arm, obwohl ihnen Maria den

Schatz nicht ohne Besorgnis darreicht, und zuletzt folgt munterer Hirtenreigen um die Krippe; so im *Raaber* Spiel, im *St. Oswalder* Spiel, im Hirtenspiele aus dem *Salzkammergute* u. a.[1]) In der Sakristei von *Garsten* fand sich noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Christkind im Körbchen, das sicherlich einst in der geschilderten Weise der Andacht gedient hat.[2])

Von den Weihnachtspielen, die unser verdienter Pailler im ganzen Lande gesammelt hat, weisen manche eine alte Überlieferung auf und sogar das *Kampfspiel von Winter und Sommer* hat sich als ehrwürdiger Überrest uralter Mittwinterfeier in vergilbten Handschriften besonders im Innviertel aus grauen Tagen auf unsere Zeit vererbt.[3])

Gewöhnlich wurden diese Spiele in irgendeiner „großen Stube" auf einem eigens hiezu hergerichteten Podium aufgeführt. Die Hirtenspiele bedurften keiner Bühne, keines eigenen Kostüms, höchstens der Engel hatte ein weißes Kleidchen an.

Tragen diese Volksspiele durchwegs einen schlichten und gemütlichen Charakter, weil sie eben im Volke wurzeln, so fehlte es auch nicht an Schauspielen für das Volk, die aus fremden Zonen gekommen waren und deshalb die Herzen vielleicht zu erschüttern, aber nicht dauernd zu fesseln vermochten. Da führten z. B. die Dominikaner in *Steyr* öfter *Totentänze* auf. Kloster und Kirche hatten sie über ein halbes Jahrhundert den Protestanten lassen müssen; um so eifriger arbeiteten sie seit ihrer Rückkehr.

Ein alter Chronist von *Steyr*, namens *Zetl*, berichtet uns nun, die Dominikaner hätten am 14. November 1628 ein Stück von einem König und seinen drei Söhnen „sambt einem Todten Tanz" gespielt.[4])

Totentanz nennt man die künstlerische Darstellung der Idee vom Tanze des Todes mit den Lebenden, wie sie uns in der Literatur, der Malerei und der Plastik des Mittelalters entgegentritt.

---

[1]) Veröffentlicht in den Krippenspielen aus Oberösterreich und Tirol (Innsbruck 1883) von *W. Pailler*, dem wohl kaum ein Überrest dieser Gattung entgangen ist.

[2]) *W. Pailler* a. a. O., p. 4.

[3]) Die Abschrift eines alten Sommer- und Winterspiels aus der *Braunauer* Gegend verdanke ich meinem Schüler K. Neumayer, ein ähnliches Stück aus *Ostermieting* erwähnen Nagl-Zeidler in der Deutschösterreichischen Literaturgeschichte, p. 730. Ich selbst war 1898 als Kooperator in *Zell* an der Pram Zeuge einer Aufführung dieses Spieles in der Gaststube des Wirtes A. Kienbauer. Die Spieler waren von Bayern herübergekommen.

[4]) *J. Zetls* Chronik der Stadt Steyr (Ed. L. Edlbacher, Linzer Museal-Jahresber. 1878, p. 101).

Der Tod ist dabei als Person gedacht, eine Auffassung, der man bei den Alten und in der heiligen Schrift wiederholt begegnet (vgl. Apok. 6, 8). Solche Reigen des Todes wurden nicht nur von Malern und Bildhauern vielfach, und zwar besonders häufig in Dominikanerklöstern dargestellt, sondern auch als eine Art kirchlicher Spiele wirklich aufgeführt. Der Tod als Bote Gottes mußte Menschen jedes Alters, Standes und Geschlechtes einladen, an seinem Reigen sich zu beteiligen. Anfangs bestand das Tanzen des Todes mit seinen Erkorenen in einem einfachen Einherschreiten (Prozession) und hatte einen feierlich-ernsten Charakter, später nahm der Tod eine mehr springende Haltung an. Dabei wurden Wechselgespräche zwischen dem Tod und den angeredeten Personen geführt.

Ein derartiger Totentanz fand entweder auf dem Kirchhofe vor dem Beinhause oder vor dem Kreuze oder auch in der Kirche selbst statt und hatte folgenden Verlauf:

Zunächst trat auf der Kanzel ein Mönch (Prediger) auf und hielt eine Einleitungsrede über die Bedeutung des Totentanzes, welche die Hinfälligkeit alles Irdischen und die Allgewalt des Todes, der sich niemand entziehen kann, darstellen solle. Sodann kamen aus dem Beinhause mehrere als Tod maskierte Personen heraus, die mit Trommel und Pfeife zum Tanze aufspielten. Eine ebenfalls als Tod verkleidete Person trat nun in den Vordergrund und forderte alle Menschen auf, ihr zu folgen und sich dazu mit guten Werken zu rüsten. Mit dem Papste beginnend, redete sie zuerst die Personen geistlichen Standes, mit dem Kaiser fortfahrend die weltlichen Standes an und lud jeden, ihn bei der Hand fassend, ein, mitzugehen. Der Angeredete machte jeder in seiner Art Einwendungen, beklagte sein Schicksal und fügte sich schließlich, Gottes Barmherzigkeit anrufend, ins Unvermeidliche. Indem der Tod den ersten mit der einen Hand weggeleitet hatte, faßte er mit der andern schon den Nächstfolgenden, also nach dem Papst den Kardinal, dann den Bischof usw.

Die als Tod fungierenden Persönlichkeiten trugen jede eine Totenmaske und waren in enganliegende gelbe Leinwand gehüllt, die so bemalt war, daß sie einer Leiche oder einem Skelett ähnlich sah.

Den Schluß der Aufführung bildete wiederum eine Predigt mit der Aufforderung zur Buße und Bekehrung. Die ursprüngliche Zahl der bei diesen Aufführungen beteiligten Personen betrug 24; im Laufe der Zeit wurde dieselbe jedoch vermehrt. Solche Totentänze

fanden schon im Mittelalter, im 15. Jahrhundert, statt und haben sich bis in die neuere Zeit hinein erhalten.[1]) Auch die Jesuiten bedienten sich derselben, um auf die Menge zu wirken.[2])

Das Konzil von Trient hatte die neu autorisierte Fronleichnamsfeier mit zur Bekehrung der Protestanten angeordnet und als sie bei uns wieder ohne Gefahr begangen werden konnte, stellten sich auch bald geistliche Schauspiele, in denen biblische Vorbilder der heiligsten Eucharistie zur Darstellung kamen, ein. Solche *Präfigurationen*, auf welche die spanischen Autos sacramentales eingewirkt zu haben scheinen, lassen sich bei uns seit dem 17. Jahrhundert nachweisen.[3])

Wie im Mittelalter bemächtigten sich auch jetzt wieder die Laien des neuen „Berufes". Allerorten schlugen entsprechend kostümierte Schauspieler-Gesellschaften ihren „Stand" auf und erwarteten für ihre Darbietungen Beifall und Gabe.

So war es z. B. im Mühlviertel, wo das Prämonstratenserstift *Schlägl* in dieser Richtung anregend gewirkt hat. In den Rechnungsbüchern von *Rohrbach, Haslach* und *Schlägl* erscheinen beinahe regelmäßig in der Fastenzeit Passionsspieler, zu Weihnachten Weihnachtspieler. So sind im Marktbuch von Rohrbach aus dem Jahre 1667 wiederholt Gebühren für Komödien und Prozessionen verzeichnet und wird erwähnt, daß die Agenten vom Kloster Schlägl Kleider entlehnt hätten.[4]) Auch einer Weihnachtskomödie wird gedacht,

---

[1]) *W. Bäumker*, Artikel „Totentanz" im Herderschen Kirchenlexikon. Freiburg i. B. 1899, XI, 1833 ff.

[2]) In Ingolstadt erschien 1606 ein von einem Jesuiten verfaßter Totentanz. *J. Janssen*, Gesch. des deutschen Volkes VII, 126.

[3]) *Zetl* a. a. O., p. 96: „Am Corporis Christi-Tag (1628) ist bey den Herrn Dominicanern ein Theatrum aufgericht vnd ein Comoedi gehalten worden von den Kindern Israel, wie sie in der Wüesten wider den Moijsum gemurret, vnd Er Moijsis mit dem Stab in den Felssen geschlagen, daß das frische Wasser herausgesprungen, waren 15 Persohnen bey disser action."

Ebenda, p. 104: „Den 17. Juni (1629) alß am großen Umbgang ist bey den Herrnen P. P. Dominicanern ein Comedi gehalten worden von dem König Saul, wie Er den David vervolgt vnd der David zu dem Propheten Abimelech kame in die Wüesten vnd ein Brodt seinen Hunger zu stillen von ihme begehrte, alßbalt gab ihm der Prophet ein Brodt vnd ein Schwerdt, welche Geschicht eine Vorbedeutung deß heyligen vnd zarten Fronleichnambs Christi ware."

In den Raitbüchern von *Kremsmünster* finden sich Ausgaben für Fronleichnamsspiele. *Altinger* a. a. O., p. 31.

[4]) In dem erwähnten Marktbuche heißt es, daß den Personen, welche sich bei der Komödie und Prozession gebrauchen ließen, den Agenten bei der Historie und der Reiterei bei der Prozession Bier gezahlt worden sei (10 Kandl = 30 kr.). „Als man am Mittwoch vor dem Antlespfingstag auf dem Rathaus das andertmal probierte, haben die Juden verzehrt an Bier und Brot 21 kr. Am Antlespfingstag

welche dreimal von *Aigen* herabkam.[1]) Hier in dieser buckligen Welt am Südsaume des Böhmerwaldes hat sich auch das urgemütliche *St. Oswalder* Christkindelspiel erhalten, das in seinen ältesten Teilen ohne Zweifel noch ins Mittelalter zurückweist.[2]) Und wenden wir unseren Blick in die Berge südwärts, so finden wir auch hier durch Generationen mündlich und schriftlich fortgepflanzte geistliche Volksschauspiele. Das Diözesanarchiv zu Linz verwahrt das Dirigierbuch zu einem *Fastenspiel* in drei Aufzügen (18. Jahrhundert) samt der Rolle des Annas und einer Verrechnung der Auslagen, die uns so recht die Einfachheit des szenischen Apparates vergegenwärtigt. Ferner ist noch ein Folioblatt aus einem *Passionsspiel*, gleichfalls aus dem 18. Jahrhundert, im Diözesanarchiv aufbewahrt.

Das *Gmundener* „Dreikönigspiel" und die *Salzkammergütler* „Theatralische Vorstellung der Geburt Christi in 7 Aktus" sind in ihren Anfängen sicher beträchtlich älter als Paillers Vorlagen.[3])

In *Windischgarsten* wurde um 1740 wiederholt ein *Passion Christi* auf dem Marktplatze gespielt und aus demselben Orte stammt die Abschrift eines *Weihnachtspieles*, das wohl einer langen Reihe von Geschlechtern zur Erbauung gereicht hat.[4])

In *Gmunden* brachte man am Gründonnerstage des Jahres 1752 eine „Judith" zur Darstellung[5]) und aus dem benachbarten *Lambach* sind uns zwei *Passionsspiele*[6]) erhalten.

---

und vorher wurde auf die Spielleut, Trompeter, Juden und andere Agenten an Wein gegeben 14½ Achtel = 2 fl. 45 kr."

[1]) *L. Pröll*, Ein Blick in das Hauswesen eines österreichischen Landedelmannes aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Progr. des k. k. Staatsgymnasiums im VIII. Bez. Wiens 1888, p. 41, Anm.

[2]) *Pailler* a. a. O., p. 227.

[3]) Ebenda, p. 322, 284.

[4]) *Nagl-Zeidler* a. a. O., p. 354.

[5]) Kod. chart. 807 der Stiftsbibliothek in Lambach. Es ist eine im Stile der mittelalterlichen Präfigurationen gehaltene Darstellung, wie schon der langweilige Titel besagt: Victoria Judith decollando Holofernem persecutorem filiorum Israel seu Prochemasis supremae victoriae Jesu Christi Redemptoris nostri in ara crucis de elato stygii hostis capite triumphantis, Daß ist der Sig der fromben Judith, da sie Holofernem, einen Verfolger der Kinder Israel, endhaubtet, alß eine lebhaffte Vorbedeittung deß höchsten Siges Jesu Christi unseres Erlösers, der auf dem Creizbaumb daß Haubt deß höllischen Holofernis durch seinen schmerzhaften Todt besiget oder daß bittere Leiden und Sterben unseres Herrn und Heylands Jesu Christi in einer Tragedie aufgefihret in der kays. und landsfürstl. Statt Gmundten am Tag deß lezten Abendmahls in Jahr nach der gnadenreichen Geburt Christi deß 1752 Jahrs.

[6]) Kod. chart. 801 aus dem Jahre 1751 und Kod. chart. 802 aus dem

Ja, diese geistlichen Volksschauspiele reichten trotz dem josefinischen Kehrbesen bis ins 19. Jahrhundert hinein.[1])

Da sich das Passionsspiel in Bayern seit jeher besonderer Pflege zu erfreuen hatte, müßte es uns wundern, wenn nicht auch im Innviertel Spuren dieser Kunstübung sich fänden.

In der Tat haben sich auch hier einige Spielhandschriften erhalten, von denen ich nur die *Uttendorfer*[2]) „Kreuztragung Christi" von 1732 erwähne, dessen Vorspiel an das alte Oberammergauer Textbuch erinnert.

In diesem Vorspiele beschließen auf Anstiften der Welt der Zorn und der Neid, den Heiland zu verderben. Ein Genius spricht hierauf den Prologus, der mit der Einladung schließt:

Die Tragoedi zu beschauen.
Khommet unverweilt herbey!
Da secht, wie der Welt zu trauen
Und wie sie so treulos sey.
Khomb, o Seell, dan aus den Scenen
Gnuegsamb wirst du heut erkhenen,
Was für Schwizen diser Stamb
Khostet deinen Breutigamb.

Der Passion selbst umfaßt folgende Szenen:

1. Die hoche Priester halten Rath und nachdem sie ihnen Jesum vorstöllen lassen, schließen die schmerzliche Creuztragung.
2. Die schmerzhaffte Muetter claget dem Echo ihr Ellend, wird von Engel Gabriel, der die Stimb des Echo an sich genommen, die Creuztragung geoffenbaret.
3. Zorn und Neid zimmern Christo das schwere Creuz, wie auch der Zimmerman.
4. Pilatus, voller Reu wegen des geföhlten Urthel, will der Creuztragung nit consentiren, wird von den Hohenpriestern gestörkht, gibt lestlich auch sein Consens.

Jahre 1757 in der Stiftsbibliothek. Beide Stücke wurden von der Rosenkranzbruderschaft zur Aufführung gebracht.

[1]) Das Linzer Diözesanarchiv verwahrt z. B. ein umfangreiches „Schauspiel über die Geburt Jesu Christi" aus dem Jahre 1806, welches den ganzen Weihnachtszyklus behandelt und aus der Gegend um Kremsmünster stammen soll (Aus Lamprechts Nachlaß).

[2]) Diese Uttendorfer Kreuztragung wird jetzt im Diözesanarchiv zu Linz verwahrt.

Laut Vermerk auf F. 54a schrieb das Stück Barthol. Mairhauser, Bürger und Maler in Uttendorf ab. Verschiedene Bühnenanweisungen und ein Spielerverzeichnis zeigen, daß das Spiel tatsächlich aufgeführt worden ist.

5. Der Zorn und Neyd zeigen der Weltt durch schmerzhaffte Verstöllungen, wie sie mit Christo verfahren wollen.
6. Der schmerzvolle Jesus, nachdem die gottlosen Juden mit Schmach und Schmerzen seine Cleider an und das schwere Creuz aufgelegt, sinnkht under der allzuschweren Burth seufzent und clagent zue Erden.
7. Christus mit dem Creuz wirdt zum Todt außgefiehrt, falt das erstemahl, Simon wird gezwungen, ihm das Creuz nachzutragen.
8. und 9. Die andechtige Frauen beclagen ihren Breutigamb, werden von Johannes zu ihm gefiehrt, Jesus truckht Veronicae das Haubt ins Schwaistuech.
10. Zorn und Neyd zaigen der Welt ferners, wie sie mit Christo verfahren wollen.
11. Joannes und die Frauen erzöhlen Mariä, was sich mit Jesu zuegetragen, zaigen ihr das in das Schwaißtuech eingetrukhte Haubt. Die Juden fiehren Jesum vorbey, waryber Maria in Ohnmacht fahlet, wird wider vom Himmel gestörkht.
12. Maria, die schmerzhaffte Muetter, begegnet Jesu; wird ihr erlaubt, mit ihm zu reden, bis sie beede, er under dem schweren Creuz, Maria aber in Ohnmacht fahlen.

Das Stück schließt[1]) mit einem gleich dem Prologe gesungenen Epiloge, dessen erste und letzte Strophe lauten:

Secht dises Schauspil, khombt herbey
Insgsambt, o Adams Künder,
Khombt her, euch allen ist da frey
Der Zuegang heut, o Sünder!
Secht, hier ligt Gott als Mensch halb todt
Under den schweren Stammen,
Warzue der Grimb ganz ungestimb
Der Juden derf verdammen.

Daher, o Sünder, khombt zugleich,
Die Creuz Burt abzunemmen,
Steht ab von Sünden, geth in euch,
Zur Bueß thuet euch bequemben,
Ein Linderung, ein Minderung
Wird Jesus gwis empfindten,
Wan ihr nit mehr so offt und schwer
Ihn engstiget mit Sünden.

Der poetisch-formale Wert dieser geistlichen Volksdramatik ist äußerst gering — einzelne Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel — und was ihre Wirkung anlangt, so kann auch der Hinweis

[1]) Angehängt ist noch ein Personenverzeichnis.

auf das Oberammergauerspiel, das ja gewiß auf Tausende noch Anziehungskraft ausübt, uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die Gattung in dem religiösen Empfinden unserer Tage überlebt hat.

Mag man auch in der starken Ursprünglichkeit und anmutigen Naivität mancher Stücke den dichtenden Volksgeist noch herausfühlen, wie er einst auch über der Wiege deutscher Heldensage gewaltet, kann man sich angesichts der vielen Perlen wahren Volkshumors, wie er sich in so vielen Weihnachtspielen findet, eines herzlichen Lachens nicht erwehren, so muß es doch von anderem Standpunkte aus bedauert werden, daß sich das Heiligste, was im Menschen lebt, die Religion, durch Jahrhunderte sich vielfach in so albernen Anthropomorphismus hüllen mußte, um dem Volke verständlicher zu werden.

II. Humanismus.

Schuldrama der Protestanten und Katholiken in Stadt und Land. Jesuitendrama.

Die Klöster waren nicht nur Mittelpunkte des religiösen Lebens und des seiner Förderung und Vertiefung dienenden geistlichen Volksschauspiels, das von ihnen mit den Schulen die Bürger der Städte übernahmen, sondern sie leiteten vielfach auch andere geistige Strömungen weiter, die ihrem Ursprung und Ziele nach, einer anderen Welt angehörten. Sie hatten eben doch auch im Mittelalter mit der großen Welt genügend Fühlung[1]) und bewahrten sich einen offenen Blick für alles Gute und Schöne, kam es auch anderswoher, und Lebensfreude, deren sie wohl auch bedurften.

Bei allem Konservativismus blieben sie also die Träger und Vermittler neuer fruchtbarer Ideen in Kunst und Leben.

Sie halten den Zusammenhang mit der alten lateinischen Komödiendichtung aufrecht,[2]) wehren aber auch nicht dem Latein der Vaganten und Humanisten.

In *Lambach* kennen im 13. Jahrhundert die Scholaren noch die *Aulularia* des *Vitalis* und die *Alda* des *Guilelmus Blesensis*,[3]) aber zur selben Zeit trägt ein *Garstener* Benediktiner Text und Noten

---

[1]) Daß die Leute damals weite Reisen nicht scheuten, zeigt uns z. B. der Abt *Wolfram* von *Kremsmünster*, der 812 dem Aachener Konzil beiwohnte; die Klausnerin *Wilbirgis* von *St. Florian* (13. Jahrh.), welche in ihrer Jugend eine Wallfahrt nach St. Jago di Compostella gemacht hatte (A. Czerny, Zwei Aktenstücke zur Kulturgeschichte Oberösterreichs im 14. Jahrh. Linzer Mus.-Jahresb. 39, 1881, p. 107, 138); der Pfarrer *Albert* von *Niederwaldkirchen*, der 1323 um Reliquien nach Krakau pilgerte, und der Pfarrer *Georg* von *Grieskirchen*, der dem Basler Konzil (1434) beiwohnte (Strnadt, Peuerbach, p. 243).

[2]) In den Klosterschulen des Landes wird wie anderwärts im Mittelalter fleißig Terenz gelesen, wie ich in meiner Schulgeschichte nachgewiesen habe.

[3]) Kod. 100 der Stiftsbibliothek. Vgl. *E. Müllenbach*, Comoediae elegiacae. Bonner Diss. 1885, p. 6, 13.

eines Abschiedsliedes, das er von einem Fahrenden gehört, auf eine leergebliebene Stelle eines Kodex ein.[1])

Mit Vorliebe klopfen die clerici vagantes an die Klosterpforten und ihr sprudelnder Frohsinn schmuggelte manch heiteres Lied über die heilige Schwelle.

Besonders das 15. Jahrhundert bringt viel lustiges Volk ins Land, das von Stadt zu Stadt, von Kloster zu Kloster zieht.[2]) Diese Leute waren alles: Jongleurs, Sänger und Gaukler, Musiker und Quacksalber. Gegen Ende des Jahrhunderts sind unsere Klöster auch mit dem Humanismus schon bekannt und feiern freudig die Urständ des klassischen Lateins mit, das sie solange allein und treulich gehütet.[3])

Und der alte Kaiser *Friedrich III.* krönt am 20. Juli 1492 auf seiner Burg zu *Linz* in Gegenwart venezianischer Gesandter *Delius*, der Verse auf ihn rezitiert hatte, zum Dichter.[4])

Nicht viel später halten in diese ehrwürdige Burg, die an der Stelle des einstigen römischen Kastells Lentia steht, jene ganz im Charakter der italienischen Renaissance gedichteten lyrisch-orchestralen Festspiele ihren Einzug, die ein Präludium der ludi caesarei der Jesuiten sind.

Im Frühjahre 1501 weilte Kaiser *Max* mit seiner Gemahlin *Bianca Sforza*, umgeben von den Fürsten Mailands und dem ganzen Hofstaate, in Linz. Am 1. März gedachte er dem Schlesier *Vinzenz Lang* (Longinus) den Dichterkranz aufs Haupt zu setzen.[5])

Alles freute sich darauf. Als der Festtag angebrochen war, strömte viel Adel in prächtiger Kleidung zum Schlosse.

In einem großen Saale nahmen der Kaiser und seine Gemahlin auf erhöhten Sitzen Platz und der *Ludus Dianae*, den *Celtes* Longinus zu Ehren hatte drucken lassen, begann.

Man hat wohl im Hinblick auf die verwöhnten Gäste, die in ihrer italienischen Heimat für solche Spiele die dichterische Form-

---

[1]) *K. Schiffmann*, Ein Lied aus den carmina burana. Zs. f. d. Phil. 35 (1903), p. 86 f.

[2]) Im Rentbuche des Stiftes *St. Florian* vom Jahre 1404 findet sich eine eigene Rubrik für Geldgeschenke an „ioculatores et vagi". Auszugsweise bei *A. Czerny*, Zwei Aktenstücke zur Kulturgeschichte Oberösterreichs, p. 27 Anm.

[3]) *A. Horawitz*, Zur Geschichte des Humanismus in den Alpenländern. Sitzungsber. der kais. Akademie der Wissenschaften 1886 und 1887.

[4]) *E. Simonsfeld*, Itinerario di Germania del anno 1492. Venedig 1903, p. 20 des Sonderabdruckes.

[5]) *J. Kaltenbäck*, Die Dichterkrönung zu Linz. Österreichische Zeitschrift für Gesch. und Staatskunde 1835, Nr. 3 und 4.

gewandtheit Bellincionis und die Kunst Leonardo da Vincis zur Verfügung hatten, sein Bestes geboten.

Die Darsteller, 24 an der Zahl, gehörten zum Kreise der Wiener Humanisten, die sich damals im vollsten Glanze der kaiserlichen Gnade sonnten, u. a. *Celtis*, der Kanzler *Bonomus* aus Triest und der Friese *Theodor Ulsenius* (Velsen).

Das Stück wurde durch einen in Senaren abgefaßten Prolog, den der Hofkaplan *Joseph Grünpeck* aus *Steyr* als *Mercurius* vortrug, eröffnet.

Im ersten Akt erscheint Diana, begleitet von Nymphen und Faunen, und begrüßt den römischen Kaiser, den gewaltigen Jäger, als ihren Herrn und Meister. Gesang und Tanz beschließen die Szene.

Im zweiten Akt erscheint Sylvanus mit Bacchus (Vinzenz Lang) und den Faunen.

Der Rezitation ihrer Huldigungsansprache in Distichen folgt vierstimmiger Gesang, nach den modernen Musikgesetzen abgefaßt, der wohl das Hauptinteresse in Anspruch nahm. Zitherspiel und Instrumentalmusik füllen die Pausen.

Der dritte Akt enthält den Höhepunkt des Stückes. Longinus erscheint als Bacchus mit dem Thyrsusstab, begleitet von Silen und den Bacchantinnen, wirft sich dem Kaiser zu Füßen und bittet ihn um den Dichterlorbeer:

> Si qua mihi est virtus doctrinaque, maxime Caesar,
> Imponas capiti laurea serta meo.
> Per superos ego iuro tibi et per Sceptra Tonantis
> Cantabo laudes hic et ubique tuas.

Der Kaiser küßt ihn darauf, reicht ihm den Jaspisring und kränzt sein Haupt mit der Lorbeerkrone, wofür ihm der Chor der Bacchantinnen ein Danklied in sapphischen Strophen singt.

Der vierte Akt sorgte für die Komik, indem Silenus auf seinem Esel stammelnd und halbtrunken erschien. Die Diener des Hofes unterbrechen ihn und bringen in goldenen Bechern und Schalen Wein, worauf unter Pauken und Hörnerschall auf das Wohl des Fürsten getrunken wird.

Im fünften Akte verabschiedet sich Diana samt allen Mitspielenden vom Kaiser, wünscht — wie später in den Lizenzen von Epithalamien typisch — Bianca möge den österreichischen Landen möglichst viel Erzherzoge schenken, und entschwindet in den Wäldern.[1])

[1]) *J. Zeidler*, Das Wiener Schauspiel im Mittelalter, Wien 1903, S. 30 des Sonderabdruckes, und *W. Creizenach*, Geschichte des neueren Dramas II, Halle 1901, p. 38.

Die Beschäftigung mit den lateinischen Komödien des Altertums und der Renaissance hat um diese Zeit noch nicht auf die deutsche Bühne eingewirkt, obgleich schon Übersetzungsarbeiten erschienen waren, die einen literarischen Wert beanspruchen dürfen.

Albrecht von Eyb, der uns auch als Pfarrer von *Schwanenstadt* in Oberösterreich interessiert, war um 1455 in Pavia durch Rasinus in das Verständnis der neu entdeckten Komödien des *Plautus* eingeführt worden und verfaßte nach seiner Rückkehr als Domherr von Eichstädt ein moralisches Werk, den *Spiegel der Sitten,* dem er als Anhang die *Menächmen,* sowie auch eine der im Norden so beliebten Frührenaissance-Komödien,[1]) nämlich *Ugolinos* „Philogenia", beide in deutscher Übersetzung, beifügen wollte. Doch er starb, ehe er sein Werk in Druck geben konnte (1475). Erst 36 Jahre später veröffentlichte es ein anderer Eichstädter Domherr, Johann Huff, der im Anhang außer den beiden erwähnten Komödien auch noch die *Bacchides* mitteilte, von denen er gleichfalls eine Übersetzung in Eybs Nachlasse vorgefunden hatte.[2]) Huffs Ausgabe war auch bei uns zu Lande verbreitet.

Diese Zeit stand ganz im Banne der schönen Form und fand in wohllautenden Versen ihr lauterstes Vergnügen.[3])

Aber mit dem Jahre 1521 legt es sich wie ein eisiger Hauch auf die warmen Empfindungen der Herzen. Alles flieht aus dem Lager des Erasmus in das Luthers hinüber und auch die Zurückbleibenden werden gar bald von dem Lärm der aufgewühlten Zeit, von den Meinungsstreitigkeiten der Theologen in dem Kultus ihrer bisherigen Ideale gestört.[4]) Und wieder spiegelt sich auf der Bühne, was die Zeit gebar. Eine neue Humanisten-Komödie, das *Schuldrama* entstand. Luther hatte in seinen Tischreden und sonst gelegentlich die Nützlichkeit desselben betont, freilich beileibe nicht im Sinne einer selbständigen Kunstbetätigung. Vielmehr schwebten ihm und den Veranstaltern der Schulkomödien folgende Zielpunkte vor:

1. Beherrschung der lateinischen Sprache nebst Übung des Gedächtnisses für die lateinischen Redeanwendungen.

---

[1]) Die Bibliothek des Stiftes *St. Florian* z. B. verwahrt *Leonardo Brunis* (1370—1444) *Comedia Poliscene* in einem Leipziger Druck M. Lotters vom Jahre 1514. Freilich läßt sich nicht mehr feststellen, wann das Buch eingereiht wurde.

[2]) *Creizenach* a. a. O. III, Halle 1903, p. 246 f.

[3]) *J. Grünpeck* z. B. bezeichnet seine Dramen ausdrücklich als „omnem latini sermonis elegantiam continentes".

[4]) *K. Krause,* Eobanus Hesse. Gotha 1879, II, p. 267 f.

2. Rednerische Ausbildung und beherztes Auftreten auch vor größerer Versammlung.
3. Weckung des Eifers bei Schülern, Schulherren und Bürgerschaft.
4. Aufbesserung der Lehrerbesoldungen durch die „Verehrungen", die dabei für die Schulmeister abfielen.
5. Vertiefung des Verständnisses für die Kunstwerke der dramatischen Dichtung — dies Ziel aber nur in gewissen Grenzen und fast nur in Straßburg.[1])

Schließlich ist nicht zu leugnen, daß bei den Aufführungen lutherischer Schulmeister auch viel konfessionelle Polemik getrieben wurde — auch ein Ziel, das namentlich in größeren Städten[2]) mit mehr gebildetem Publikum vielfach zur Hauptsache wurde, wie wir noch sehen werden.

Viele dieser Schuldramen standen auf einem ziemlich tiefen Niveau.

Eine Zeit, die sich nicht scheute, z. B. die Colloquien des Erasmus[3]) von Schülern darstellen zu lassen, fand sich auch nicht bemüßigt, zarter zu sein als ihre Wortführer.

Prädikanten und Schulmeister, die in Scharen aus dem Reiche kamen, ließen durch den Mund der Kleinen den Großen ihre Meinung sagen und zwar, entsprechend dem Stile der Zeit, sehr kräftig. Es wurde fleißig gespielt und die Buchführer sorgten für den Stoff.

In diesem lateinischen Schuldrama, das rasch auch die Stifte in seinen Bannkreis gezogen hatte, erstickte das alte Mysterium und in den Niederungen des Lebens wucherten die Ausläufer des Fastnachtspieles in der Art Hans Sachsens fort.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte das Luthertum im Lande gesiegt und ein paar Jahrzehnte später sich so gefestigt, daß die Stände für den Adel, entsprechend den Mahnungen Luthers, eine Landschaftsschule errichteten. An derselben wirkte u. a. *Georg*

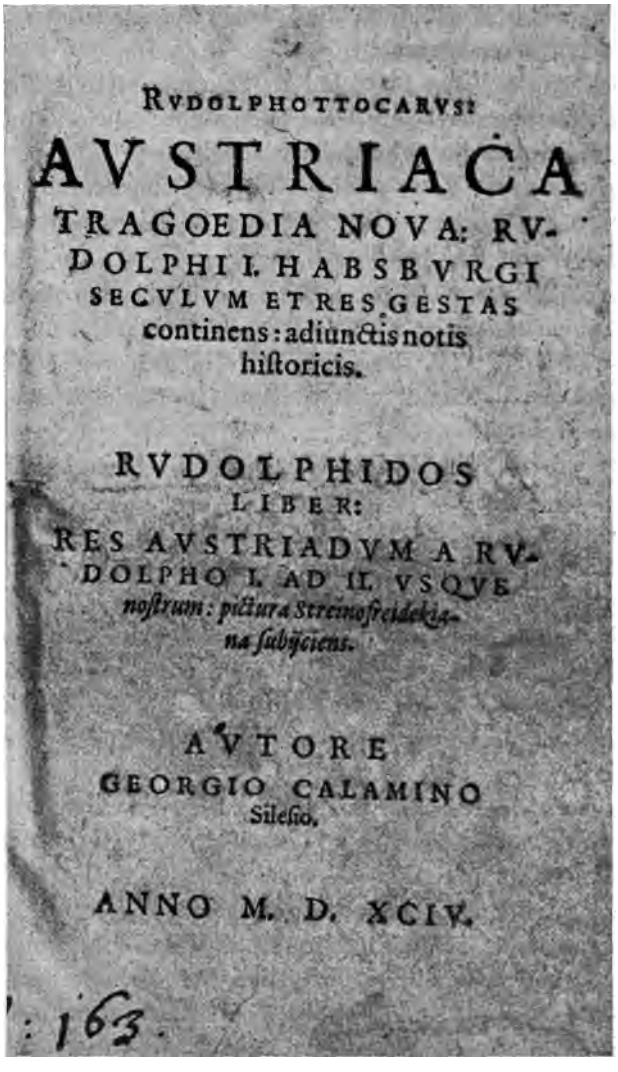
---

[1]) *E. Schmidt,* Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrh. Berlin 1903, p. 19 f.

[2]) Der lateinische Schulmeister *M. Albert* in *Wels,* der nachweislich (um 1628) auch Stücke aufführte, mußte entlassen werden, weil er öffentlich ungebührlich über die katholische Religion redete. Bei dem Gesamtcharakter der Zeit ist nicht anzunehmen, daß sich derlei Leute in ihren dramatischen Veranstaltungen völlig harmlos benommen hätten.

[3]) In der Basler Ausgabe vom Jahre 1523 und den folgenden. Neben Ausfällen auf das Ordensleben enthielt dieses Buch auch ein „Gespräch eines Jünglings mit einer Dirne".

Bömer, Die lat. Schülergespräche der Humanisten I., p. 88.


RVDOLPHOTTOCARVS:
AVSTRIACA
TRAGOEDIA NOVA: RV-
DOLPHI I. HABSBVRGI
SECVLVM ET RES GESTAS
continens: adiunctis notis
historicis.
RVDOLPHIDOS
LIBER:
RES AVSTRIADVM A RV-
DOLPHO I. AD II. VSQVE
nostrum: pictura Streinosreidekia-
na subjiciens.
AVTORE
GEORGIO CALAMINO
Silesio.
ANNO M. D. XCIV.
163.

Titelblatt des „Rudolphus et Ottocarus" von G. Calaminus.
(Nach einem Exemplar in der Bibliothek des Stiftes Kremsmünster.)

Calaminus, der von *Straßburg*, dem Hauptsitze des Schuldramas, gekommen war. Dieser Mann gehört zu den bedeutenderen neulateinischen Dichtern und Dramatikern dieser Zeit. Er war hier als Lehrer der klassischen Sprachen von 1578—1595 tätig und führte, wie die Bescheidbücher der Stände und erhaltene Drucke dartun, eine Reihe von ihm verfaßter Stücke auf: „Carminus sive Messias in praesepi", ein Einakter in Hexametern, das

biblische Drama „Helis“, ferner „Philomusus“, „Daphnis seu Christus patiens“ und das historische Drama „Rudolphus et Ottocarus“. Für die letztgenannte Tragödie, welche den Kampf zwischen Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen behandelte, erhob ihn Kaiser *Rudolf II.* zum Poeta laureatus und beschenkte ihn mit seinem Bilde.[1])

Sie war es wert. Es war für seine Zeit ein vorzügliches Stück und ist das 1785 erschienene Schauspiel „Rudolf von Habsburg“ von Werthes (Professor Klein) deshalb interessant, weil es genau dieselben historischen Figuren enthält, wie Grillparzers „Ottokar“, so ist es der Rudolf-Ottokar des Calaminus nicht minder dadurch, daß manche Stellen sich stark mit der Auffassung Grillparzers berühren und selbst im dichterischen Ausdruck an den großen österreichischen Dichter gemahnen.

Ich weise nur auf die Ähnlichkeit zwischen dem Preise Österreichs in beiden Dichtungen hin.[2])

Sein Beispiel wirkte auch nach seinem Tode noch fort und die Bühnentätigkeit an der vornehmsten Schule des Landes erlahmte nicht.[3])

In *Steyr* wirkten als Rektoren der lutherischen Lateinschule Thomas Brunner (Pagaeus) und nach ihm Georg Mauritius.[4])

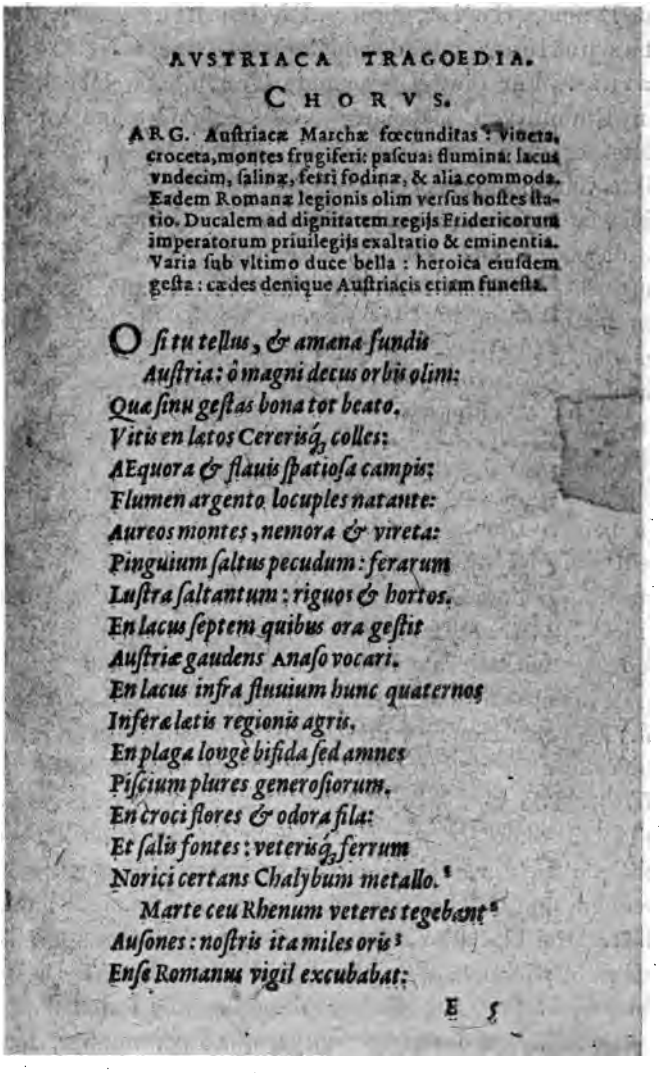
Th. Brunner stammte aus Landshut, wurde 1558 als Lehrer nach Steyr berufen und wirkte hier bis zu seinem Tode (28. Oktober 1570). Die Grabschrift rühmt ihn als einen ausgezeichneten und gebildeten Mann (er war ein Schüler Melanchthons), als eifrigen und tüchtigen Lehrer. Seine Dramen verraten einfachen, schlichten, gläubigen Sinn und weiche Innigkeit, die gern glänzende Begabung vermissen läßt. Drei biblische Dramen hat er uns hinterlassen: „Jakob und seine zwölf Söhne“, „Tobias“ und „Isaak und Rebekka“. Den Tobias dichtete er zur Hochzeit des edlen und festen Wolf Urkauf mit der tugendhaften Jungfrau Margaretha Prevenhuber, Isaak und Rebekka anläßlich der Vermählung des Martin Ortner mit Ursula

[1]) *K. Schiffmann,* Magister Georg Calaminus, ein Schulmann des 16. Jahrhunderts in Linz. Wien 1899, p. 11, 15.

[2]) Man vergleiche die Seite 34 stehenden faksimilierten Verse des Neulateiners mit denen, welche Grillparzer im 3. Akte seines „Ottokar“ dem Horneck in den Mund legt.

[3]) Über Aufführungen an der *Linzer* Landschaftsschule in den Jahren 1611, 1612, 1615 vgl. *F. Stauber,* Hist. Ephemeriden über die Wirksamkeit der Stände von Österreich ob der Enns. Linz 1884, p. 282.

[4]) In der Würdigung der beiden Männer folge ich der Darstellung in *Nagl-Zeidlers* Deutsch-österr. Literaturgeschichte, p. 575 f.



AVSTRIACA TRAGOEDIA.

CHORVS.

ARG. Auſtriacæ Marchæ fœcunditas: vineta, croceta, montes frugiferi: paſcua: flumina: lacus vndecim, ſalinæ, ferri fodinæ, & alia commoda. Eadem Romanæ legionis olim verſus hoſtes ſtatio. Ducalem ad dignitatem regijs Fridericorum imperatorum priuilegijs exaltatio & eminentia. Varia ſub vltimo duce bella: heroica eiuſdem geſta: cædes denique Auſtriacis etiam funeſta.

O ſi tu tellus, & amæna fundis
Auſtria: ô magni decus orbis olim:
Quæ ſinu geſtas bona tot beato,
Vitis en lætos Cereriſq; colles:
AEquora & flauis ſpatioſa campis:
Flumen argento locuples natante:
Aureos montes, nemora & vireta:
Pinguium ſaltus pecudum: ferarum
Luſtra ſaltantum: riguos & hortos.
En lacus ſeptem quibus ora geſtit
Auſtriæ gaudens Anaſo vocari.
En lacus infra fluuium hunc quaternos
Inferæ lætis regionis agris.
En plaga longè bifida ſed amnes
Piſcium plures generoſiorum.
En croci flores & odora fila:
Et ſalis fontes: veteriſq; ferrum
Norici certans Chalybum metallo.
Marte ceu Rhenum veteres tegebant
Auſones: noſtris ita miles oris
Enſe Romanus vigil excubabat:

E ſ

Der Preis Österreichs aus „Rudolph und Ottokar“ von G. Calaminus.

Stör, alle in Steyr. Es sind also Gelegenheitsstücke und wohl von Bürgern gespielt. Finden sich darin auch manche Unbeholfenheiten und ist er nicht über die Technik seiner Zeit hinausgekommen, so enthalten seine Stücke doch echte, wahre Poesie, warmen Preis des Glaubens und der Tugend.

Scherer charakterisiert sie folgendermaßen: Das Laster wird nicht ausgemalt. Ich hatte beim Lesen den Eindruck, das wäre

G. Mauritius, Rektor der protest. Schule in Steyr.
(Nach einem Kupferstich im Besitze des Herrn Hofschauspielers H. Thimig in Wien.)

eigentliche Schulkomödie im Geiste einer jugendlicheren, idealistisch-rosenfarbenen Weltauffassung, welche alle frommen, herzlichen Gefühle bestärkt.

Gewandter in der Form, aber weniger gemütvoll sind die Dichtungen seines Nachfolgers im Amte, *Georg Mauritius sen.*

Er war am 13. Dezember 1539 zu Nürnberg geboren. Armer Leute Kind, ringt er sich durch unermüdlichen Fleiß und Eifer empor. Im Jahre 1558 kommt er an die Universität Wittenberg; durch Stundengeben verdient er sich seinen Lebensunterhalt, wird Magister und Adjunkt an der Universität und vermählt sich 1569 mit der Tochter des berühmten Astrologen Kaspar Cruciger. Ein Jahr darauf erhält er den Antrag, das durch Brunners Tod erledigte Amt eines Rektors der Schule in Steyr anzunehmen. Er folgt dem Rufe, übersiedelt in die alte Eisenstadt und entwickelt hier bald eine rege dichterische Tätigkeit. Aber während seiner Amtswirksamkeit beginnen bereits die Anfänge der Gegenreformation.

Schon 1584 ergeht an ihn die Aufforderung, das Land zu verlassen, vier Jahre später muß er es wirklich tun. Mauritius starb 1610.

Außer unbedeutenden lateinischen Gedichten verfaßte er zehn deutsche Schuldramen, die er selbst wegen des „guten Ausgangs" als Komödien bezeichnet; sie haben ihn bekannt gemacht, obgleich er wenig originell ist. Hans Sachs, Naogeorgius sind stark benützte Vorbilder.

In der Technik zeigt er sich ziemlich gewandt; doch stören oft die zahlreichen Nebenfiguren (Engel, Teufel etc.), die er in die Handlung einschiebt. Die meisten seiner Stücke behandeln biblische Stoffe: „Nabal", „Ezechias", Josaphat", „Haman", „David und Goliath", die „Weisen aus dem Morgenlande", „Sündenfall". Daneben verfaßt er die Komödien „Vom Schulwesen" und „Von allerlei Ständen" und bearbeitet in der Komödie von „Graf Walther von Salutz und Grisolden" einen italienischen Novellenstoff.

Diese Dramen sind zwar alle erst nach seinem Weggang von Steyr gedruckt worden, entstanden und aufgeführt worden sind die meisten wohl in Steyr, von der „Grisoldis"[1]) ist es sicher.

Unter den von den Kommissären der Gegenreformation konfiszierten Büchern finden sich die Dramen von *Betulius, Crocus, Grimoald, Macropedius, Schaepper* und *Scaligers* Buch *de comicis*

---

[1]) *Comoedia Grisoldis,* 1582 *germanice* scripta et Stirae in Austria acta per M. G. Mauricium patrem, nunc vero in Academiae Altorfensis usum latine conversa per *M. G. Mauricium* filium. Altdorf 1621.

Gewidmet war das Stück in der Leipziger Ausgabe vom Jahre 1606 dem *Berthold Händl* zu *Rämingdorff* und *Biberbach.* Ramingdorf ist ein Schloß in der Nähe von Steyr.

dimensionibus, die nachweislich einst in den Händen der protestantischen Lehrer in *Linz* und *Steyr* gewesen sind.[1])

In *Steyr* dauerte der Protestantismus trotz allem Gegendrucke bis ins dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts fort und eine alte Stadtchronik, von dem katholischen Schulmeister *Wolfgang Lindner* geschrieben, meldet wiederholt von dramatischen Aufführungen, welche die lutherischen Präceptores im Rathause veranstalteten. So spielten sie am 13. Februar 1611 ein polemisch-satirisches Drama, in welchem die verschiedenen Stände durch bestimmte Heilige abgekanzelt wurden,[2]) vielleicht von Mauritius; am 25. Februar 1618 gab man *Josef,* der von seinen Brüdern verkauft wird, in *deutscher* Sprache, wie Lindner eigens hervorhebt; des andern Tages eine lateinische Komödie, in der viel von Liebe, Spiel und Zank vorkam, also ein höchst pädagogisches Stück.

Die im Fasching dieses Jahres von den Schülern aufgeführten Stücke nennt Lindner „gesalzen" und „unpassend".

Es war eine unerquickliche Zeit und nimmermehr hätte der edle Heinrich von Ofterdingen jetzt „Stiure, der burge guot" die schönen Abschiedsworte zugerufen, die ihm Scheffels „Frau Aventiure" in den Mund legt:

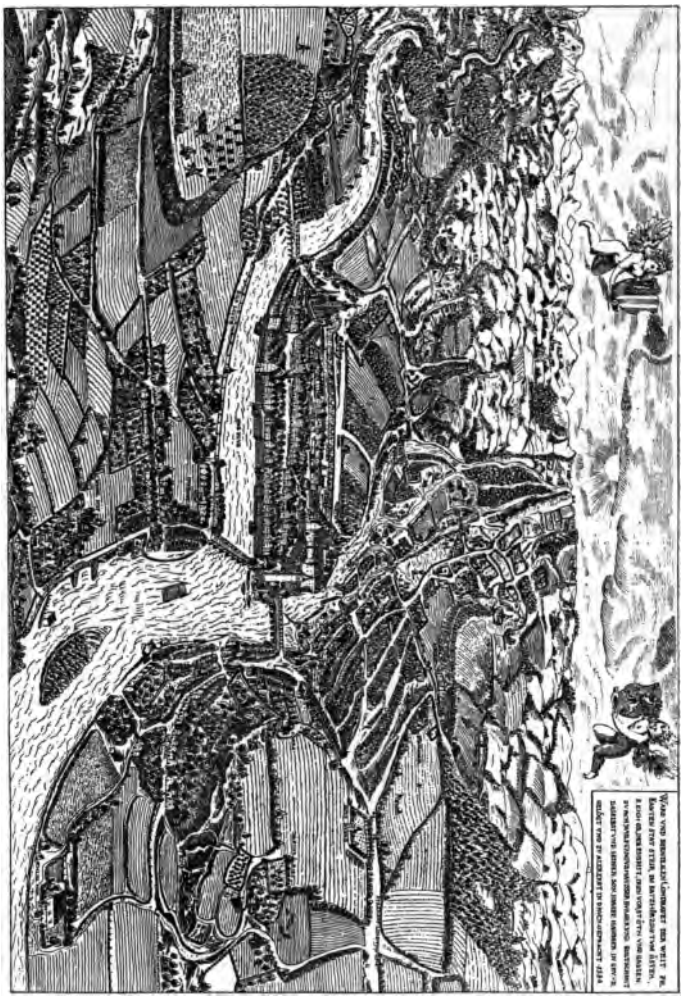
Fahr wohl, die Hort und Nest mir war,
Du gute Burg von Steier,
Gott schenk' dir noch manch lustsam Jahr,
Tanz, Schall und Rosenfeier.
Fahr wohl, duftsüßer Lindengang
Zur Garstner Klosterpforte,
Wo ich in erstem Singedrang
Den Vöglein stahl die Worte!

In der Stadt des weißen Panthers, wo jetzt konfessioneller Hader und der Meistersinger „holdselige" Kunst die wahre Poesie gefangen hielt, lauschte man seit langem nicht mehr dem Vogelsang in Gottes freier Natur, sondern auf die Worte von der Kanzel der Stadtpfarrkirche, ob sich der katholische Prediger nicht gegen die evangelische Freiheit ausließ; in dem duftsüßen Lindengang zur Garstener Klosterpforte stahlen keine sangesfrohen Herzen mehr den Vöglein ihre Worte, sondern schmähten lutherische Lehrer mit ihren Schülern heimkehrende Mönche.[3])

[1]) Einst in der Bibliothek der Kapuziner von *Steyr,* dann in der Stiftsbibliothek von *Garsten,* jetzt im *bischöfl. Archiv* in *Linz.*

[2]) *Lindner:* Neque materia neque scopus rite percipi potuit, erat quoddam confusum chaos.

[3]) Diese und andere Beispiele von Gehässigkeit der Protestanten, insbesondere auch der Jugend, erzählt Lindners Chronik von Steyr.



Steyr im Jahre 1584.

(Nach einem Bilde von Wolfg. Hauser aus der Beilage zur Linzer „Tages-Post".)

Wo waren die lustsamen Jahre, da noch Tanz, Schall und Rosenfeier die friedlichen Bürger vereinte!

Jetzt notierten die Merker der Zünfte in dürrer Gewissenhaftigkeit manch „blinde" oder „falsche Meinung".[1])

Ein Mittel also, das evangelische Bewußtsein zu stärken, in Wahrheit aber, die Herzen der Mitbürger einander zu entfremden, waren die Komödien der lutherischen Schulmeister.

Darum ist es erklärlich, daß in den Visitations-Protokollen

---

[1]) So nannten die Meistersinger Verstöße gegen die Vers- und Reimregeln und gegen die Bibel.

IHS

Quandoquidem Reuerendissime in Christo pater
Clementissime Domine Præposite, constet iuuen-
tutem absq; honestis subinde recreationibus in Stu-
diorum laboribus commodè contineri non posse, nec
ignoretis, Comœdiarum actiones huiusmodi recreationes
habere, ut interim suus ad exercenda ingenia fru-
ctus non desit: ego quoq; in utilitatem Scholæ iu-
uentutem mihi commissam partim nunc in Comœ-
diæ cuiusdam actione exercui, qua et se et alios
hoc Bachanaliorum tempore oblectarent. Argumentum,
Comœdiæ tale: Comes ducit pastoris filiam: in ea
coniugalis non modò pudici amoris, uerum etiam sum-
mæ patientiæ atq; obedientiæ exemplum describitur.
Germanicam supsimus partim quod ea fortè sic oblata
magis placitura uideretur, partim ut melius ea à
muliebri sexu, cui maxime in exemplum proponitur,
intelligeretur. Et quamuis hic nequaquam produci aut
exhiberi possit, Roscius (quod aiunt) in scena, sed
pueriles modò exercitationes instituantur: Quod si
tamen Vestra Reuerentia pro solito erga iuuentu-
tem atq; Scholas amore huiusmodi recreationibus
fortè delectaretur, actionemq; nostram spectare non
dedignaretur: nos grato atq; obedienti animo uobis
exhibere parati sumus, quocunq; loco aut tempore
Vestræ Reuentiæ uisum fuerit. His paucis nos
nostraq; studia Reue: Vestræ Clemen: commendata
cupimus, expectantes benignum responsum.

Reuerendiss: Vestræ clementiæ obseruantissimus
Christophorus Nudnig Cantor
Anasiensis.

Schreiben des Kantors Christoph Nudnig in Enns an den Propst Sigismund (1553—1572) in St. Florian.

(Originalaufnahme von Herrn Lehrer E. Fürböck in Linz.)

Die Freude daran war jedenfalls groß. Das zeigt die Menge von Nachrichten über Aufführungen.

Der Adel und die besseren Bürger hatten unter ihren Büchern, wie aus den Verlassenschafts-Abhandlungen hervorgeht, immer auch ein paar Lieblingskomödien.[1])

Die meisten dieser Produkte kommen uns sehr langweilig vor, weil ihnen eben das eigentliche dramatische Element fehlt und jeglicher weitere Horizont. Unsere Vorfahren waren aber in dieser Hinsicht genügsamer.

Vergnüglich rieben sie sich bei den dialogisierten Schnurren ihrer Schulmeister die Hände und bei biblischen Stücken kamen sie aus dem Staunen über die Garderobe nicht heraus und vergaßen ob der Andacht auf jede dramatische Entwicklung.

Übrigens sei bemerkt, daß wir moderne Menschen uns auch so manches gefallen lassen. Auch im 20. Jahrhundert verzeichnet nicht selten der Theaterreferent: Die Novität hatte einen durchschlagenden Erfolg. Handlung: Null.

Ob und welchen Anteil bei uns die Meistersinger, die in verschiedenen Orten des Landes nachweisbar ihre Töne dichteten,[2]) an der Volksdramatik genommen haben, ist noch nicht aufgehellt. Es spricht aber alles dafür, daß die Nürnberger Schule, deren Meister Hans Sachs doch bei uns „singen und sagen" gelernt, mit ihren Fastnachtspielen wohl bekannt gewesen ist.

Einen von der protestantischen Schulkomödie ganz verschiedenen Charakter hatte das humanistische Drama in den Schulen der *Jesuiten* und der von ihnen beeinflußten Stifte. Strenge Auswahl der Stoffe und maßvolle Beschränkung der Aufführungen war Grundsatz. Der Zweck des Schuldramas war in diesen Kreisen nur ein pädagogischer im weitesten Sinne, daher das Fehlen des direkt polemischen Charakters und Bevorzugung frommer und erbaulicher

---

[1]) *Erasmus Rödern,* der an der Linzer Landschaftsschule studiert hatte, besaß nach einem Inventar aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in der Bücherei auf seinem Schlosse *Berg* bei Rohrbach die Komödie *De vita studiosorum* (Köln 1569) und *De filio prodigo* (Augsb. 1561). *L. Pröll* a. a. O., I, p. 7, II, p. 33.

Im Inventar des *Seb. Jörger* zu *Tollet* vom Jahre 1572 finden sich „ein geschriben comedi auß dem driten capitl des Buechs Mose" und *Die bösen Sieben in Teufels Karnöffelspil* (1562?).

[2]) Der Meistergesang in Oberösterreich, *Nagl-Zeidler,* Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Wien 1899, p. 528—43.

Bühnenstücke. Überblicken wir die Reihe der *Linzer* Aufführungen,[1]) so finden wir *Legendendramen* wie „St. Barbara“ (1621), „Caecilia“ (1629), „Aloisius“ (1636),[2]) „Florianus“ (1736), „Eustachius“ (1764), „Staurophilus“,[3]) „Venefrida post caedem rediviva seu virginitas triumphatrix“, „Juliana“ etc., dagegen nur wenige *biblische Stücke*, wie z. B. „Absalon“ (1649), „David pastor“ (1670). Aber auch in den ihrem Stoffe nach weltlichen Stücken: „Wamba, Hispaniae olim rex“ (1642), „Dacia ex integro soluta“ (1660), „Bacqueville, Normandiae comes“ (1714),[4]) „Athalia“ (1746), „Chosroes II., Persidis rex“ (1761),[5]) spielt das religiöse Moment eine Hauptrolle, mehr freilich noch im 17. Jahrhundert, dem Zeitalter der Gegenreformation, als im 18. Jahrhundert.

Symbolische Darstellungen und Tableaus waren beliebt. Am 21. Mai 1609, als Kaiser *Matthias* in *Linz* die Huldigung entgegennahm, empfingen ihn neun Knaben aus dem Kollegium der Jesuiten als Repräsentanten der neun Musen mit einem Epigramm. Im Jahre 1623 gab man dem Statthalter zu Ehren ein *Epibaterion panegyricum symbolicum*[6]) und im Jahre 1650 erhöhten die Patres den Glanz des Fronleichnamsfestes mit der Präfiguration „Der Baum des Lebens im Paradiese“. Durch Tableaus, welche die ob captam, condemnatam, crucifixam Christi humanitatem trauernde Büßerseele darstellten, wußten sie die Anwesenden in der ernsten Fastenzeit aufs tiefste zu erschüttern.

---

[1]) Nach der *Chronologia collegii Lincensis*, Kod. 7438 der Wiener Hofbibl. und Notizen, die ich der Güte des hochw. Herrn *P. G. Kolb* S. J. verdanke. In Linz bestand seit 1608 ein Jesuiten-Gymnasium.

[2]) Am Fronleichnamsfeste aufgeführt. An diesem Tage weilte Kaiser *Ferdinand II.* im *Linzer* Jesuitenkolleg. Schon während der Prozession war eine kleine szenische Vorstellung gegeben worden.

Auch aus dem 18. Jahrh. haben wir einen *S. Aloysius* a gymnasio S. J. Lincensi in scena exhibitus. Kod. 13.358 der Wiener Hofbibl.

[3]) Kod. 13.361 der Wiener Hofbibl.

[4]) *A. Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian. Linz 1886, p. 266. Die Musik dazu schrieb der Organist *Melchior Kämpfl* in *St. Florian*.

Das Stück *Amores Baquevilli et Bonillae* (Kod. 13.364 der Wiener Hofbibliothek) aus dem 17. Jahrh. behandelt offenbar den gleichen Stoff (Quidam Baquevillius captivus apud Ottomanos a s. Juliano liberatur et ad Bonillam uxorem redit).

[5]) In der Stiftsbibliothek von *St. Florian*. *L. Cellots* Selectae Patrum S. J. tragoediae, Antwerpen 1634, enthalten auch einen *Chosroes*.

[6]) *J. Gaisberger*, Geschichte des k. k. akad. Gymnasium zu Linz. Linz 1855, p. 22 f.

Von einem Pomp, wie er bei den Jesuiten-Aufführungen in Prag, Graz, München etc. entfaltet wurde, hören wir in Linz, das doch schon im 16. Jahrhundert viel Adel zählte,[1]) nichts und trotz wiederholter Kaiserbesuche im Jesuitenkolleg erhoben sich die aufgeführten Stücke zu keiner größeren Bedeutung. Ludi caesarei waren doch nur im glanzvollen Wien möglich.

Anfangs spielte man in einem Saale oder im Hofe des Kollegiums, bis die Väter im Jahre 1732 mit Hilfe der Stände ein eigenes Haus nahe der Donau (heute Elisabethkai) erbauten.[2])

Im Parterre befand sich die Portierloge und eine Apotheke, im ersten Stocke waren Räume zu administrativen Zwecken, im zweiten der lichte und geräumige Theatersaal. Am 7. Mai des genannten Jahres legten die Verordneten unter Pauken- und Trompetenschall den ersten Stein zu diesem neuen Komödienhaus.

Abgesehen von den rhetorischen Übungen[3]) und Gelegenheitsstücken bei Besuchen und festlichen Anlässen, spielten die Jesuitenschüler nur zwei- oder dreimal im Jahre. War es während des Schuljahres oft nur eine actiuncula, die man zum besten gab, so fiel dafür der Schlußactus um so prächtiger aus.

Der Statthalter, der Landeshauptmann, ein Prälat oder sonst ein ständischer Verordneter teilte die Prämien aus, der Adel, die wohlhabende Bürgerschaft und was sonst dem Kollegium zugetan war, fand sich ein und hörte mit Wohlgefallen, wie die jungen Leute ihre Gewandtheit im öffentlichen Auftreten und ihre Fertigkeit im Gebrauche der lateinischen Sprache bekundeten.[4])

[1]) *Linz* zählte im Jahre 1581, das kaiserliche Vizedomamt, das Maut- und Landhaus und die Pfarrhofgebäude abgerechnet, 183 Häuser. Davon waren 22 Eigentum ausländischer geistlicher Fürsten und 20 Gebäude, die auf dem Platze und in den schönsten Straßen standen, wurden von Adeligen bewohnt. *K. Oberleitner*, Die evangelischen Stände im Lande ob der Enns unter Maximilian II. und Rudolph II. (1564—1597). Wien 1862, p. 43.

[2]) Schon 1711 waren den Jesuiten von den Ständen zum Theater 6000 fl. bewilligt worden. *Stauber*, Ephemeriden, p. 282.

Die alte Stadtchronik von Linz, welche sich in mehreren Exemplaren im Stadtarchiv und im Museum befindet, meldet zum Jahre 1732: Den 7. May haben die Herrn Verordnete den ersten Stein zum neuen *Comedi Haus*, wo die Herrn Stände denen Jesuitern 4000 fl. gegeben (Stauber, Ephemeriden, p. 282 f.), unter Trompeten- und Paukenschall geleget. Sind auch hernach auf Mittag in den garten, wobey sich H. Bruner, Burgermeister und Landschaftssecretari, befunden, tractirt worden.

[3]) Im Jahre 1663 z. B. sprach ein Schüler der Rhetorik über *Franz Xavers* Missionsreise nach China.

[4]) Ausnahmsweise scheint man auch Stadtgrößen mit Komödien verherrlicht zu haben, wie z. B. die Aufführung der *Ansberta* in *Steyr* zu Ehren

Manchmal gab es sogar Singspiele mit eingelegten Tänzen.[1]) In der Regel spielte man Stücke, die in anderen Kollegien sich schon bewährt hatten. Das ist bei der großen Festigkeit der Traditionen im Jesuitenorden einerseits, bei dem vielfachen Domizilwechsel seiner Mitglieder anderseits ganz begreiflich.

Wie die Stücke wanderten und wie lange sich manche im Ordensrepertoire hielten, zeigt die *Debora* victrix, die in Prag schon 1604 in Anwesenheit des Hofes über die Bretter gegangen war und in *Linz* noch 1743 vor der Kaiserin *Maria Theresia* gespielt wurde.[2])

Nach dem Beispiele der Väter der Gesellschaft Jesu richteten sich zunächst die anderen geistlichen Häuser in Linz, z. B. das im Jahre 1710 gegründete *Collegium Nordicum*[3]) und das *Waisenhaus*,[4]) die auch im Jahre ein paarmal Komödie spielten.

---

des dortigen Bürgermeisters *Max Luckhmer* im Jahre 1669 schließen läßt. Das Stück (gedruckt in Linz) feiert Ansberta als „Teutsche Fürstin und sonderbahren Spiegel der ehelichen Lieb und Trew". In Steyr befand sich seit 1632 ein Kolleg der Gesellschaft Jesu.

[1]) In der ersten Hälfte des 18. Jahrh., unbekannt in welchem Jahre, wurde im *Linzer* Jesuiten-Theater das Martyrerstück *Juliana* gegeben. Die Musik dazu hatte der Wiener Hoforganist *Ferd. Tobias Richter* geschrieben, der auch viele akademische Komödien für das Wiener Jesuitenkolleg komponiert hat. Die eingelegten Tänze leitete der ständische Tanzmeister *Karl Grenetau*. Exemplar in der Stiftsbibliothek von *St. Florian*, Sammelband II, 2755—2768 („Varia litteraria collecta 1751").

[2]) *O. Teuber*, Geschichte des Prager Theaters I (1883), p. 28. *Stauber*, Ephemeriden, p. 282 f. Nebenbei sei daran erinnert, daß noch im Jahre 1850 ein Volksschauspiel *Deborah* von *S. H. Mosenthal* erschien.

[3]) *J. Gaisberger*, Zur Gesch. milder Stiftungen im Lande ob der Enns. Linzer Mus.-Jahresber. 1859, p. 53.

[4]) Im Jahre 1732 z. B. spielten die Waisenknaben: Glück- und unglückvolles Ende; das erste erscheinet an *S. Johanne von Nepomuk* als glorreichen Martyrern und Blutzeug Christi. Das anderte aber an Wenceslav dem tyrannischen König. Exemplar in der Musealbibliothek. Seit der 1728 erfolgten Heiligsprechung bot das Leben und der Martertod des hl. Johannes von Nep. öfter Stoff zu dramatischer Bearbeitung in geistlichen Häusern. So verwahrt die Stiftsbibliothek in *St. Florian* ein in Linz bei J. Casp. Leidenmayr 1728 gedrucktes Singspiel: Der ligend-obsigende Held zu Allg. Freude der Streitend- und triumphirenden Kirch an dem Tag der würcklichen Heilig-Sprechung des Glorreichen Martyrers und Sonderbahren Ehren-Beschützers *St. Joannis von Nepomuck*.

Auch unter den vom Jesuiten *Maurisperg* im Jahre 1730 in *Steyr* herausgegebenen Dramen befindet sich neben einem Mutius, Deodatus, Stanislaus auch schon ein *Joannes Nepomucenus*.

Im Nordicum gaben am Schlusse des Jahres bei der öffentlichen Prüfung die Schüler sich in einer Art Dialog gegenseitig Fragen und machten sich Einwürfe. Um diesen Dialogen das Trockene zu benehmen, versuchte man ihnen einige Male eine komische Einkleidung zu geben, in der Art, daß man z. B. einen Landpfarrer und seinen Mesner in ihrer Ausdrucksweise nachahmte.

Das war wohl etwas ganz Harmloses. Trotzdem behauptete Nicolai[1]) in seiner Reisebeschreibung, die Schüler des Nordicums würden angeleitet, jährlich beim Schulactus die Protestanten lächerlich zu machen.

Die „Skizze von Linz" stellte aber das Gegenteil fest. Tatsächlich ist der Hieb Nicolais auf diese Seite der Jesuiten-Pädagogik nicht gerechtfertigt.

---

[1]) Ein bekannter Berliner Buchhändler und Aufklärungsapostel, der zur Zeit Goethes und Schillers lebte. Die beiden Dichterfürsten schrieben über seine zwölfbändige Reisebeschreibung in den „Xenien":

Nicolai reiset noch immer, noch lang wird er reisen;
Aber ins Land der Vernunft findet er nimmer den Weg.

III. Drama und Theater in den Stiften.

Ich habe schon des näheren ausgeführt, wie in den Klöstern gegen Ende des 16. Jahrhunderts der kirchliche Sinn wieder erwachte und die gegenreformatorischen Bestrebungen eine neue Volksdramatik geistlichen Charakters hervorriefen. Wenn ich nun an jener Stelle bemerkte, daß sich dieses neue Volksschauspiel aus der Schuldramatik entwickelt habe, so wollte ich damit nicht etwa die Grenzen beider verwischen, sondern den Begriff Schuldrama in etwas erweitertem Sinne verstehen. Es ist kein Zweifel, daß das Schuldrama im engeren und eigentlichen Sinne anderen Zweck, andere Darsteller, andere Bühnenausstattung besitzt als die Volksbühne und mit dieser fast nichts gemein hat; es ist aber ebenso sicher, daß solche reine Schuldramen verhältnismäßig selten aufgeführt wurden.

Was die Schulmeister spielten, war in den meisten Fällen nicht für die Schüler, sondern für die Zuschauer berechnet, wenn auch Anlaß und Darsteller in den Kreis der Schule gehörten und der Zweck vorgeblich ein pädagogischer war.

Und indem der Klerus dasselbe tat, aber mit viel mehr Geschick und Kenntnis des Volksgeschmackes, und die Laien zu selbständiger Betätigung in dieser Richtung ermunterte, bewirkte er, daß die noch vorhandenen Reste des Volksschauspieles neues Leben gewannen.

Es war ein Nebeneinander der Entwicklung und doch kann man sagen, daß die alte Volksdramatik ohne Schuldrama wohl sicher dem völligen Untergange geweiht gewesen wäre. Es darf auch nicht übersehen werden, daß die wiederbelebte Volksdramatik deutlich die Spuren des Schuldramas verrät. So können wir also doch mit Recht behaupten, es habe sich aus dem Schuldrama eine neue Volksdramatik entwickelt.

Dort, wo energisch zugegriffen wurde, wie z. B. in der Benediktiner-Abtei *Garsten*,[1]) sehen wir auch bald eine blühende Bühnentätigkeit. Unter Abt *Wilhelm I. Heller* (1601—1613) spielte man eifrig. In der Regel handelte es sich um religiöse Stoffe ernsten Inhalts („Opferung Isaaks", „Das neugeborne Jesuskind und die Hirten", „Der barmherzige Samaritan"); für den Fasching bearbeitete „pro spirituali recreatione", wie die Chronik sagt, der Prior *Jakob Sauter*, ein Schwabe, Züge aus dem Leben der schon im Mittelalter bekannten und beliebten Gestalt des Bischofs *Udo von Magdeburg*, ein andermal die Geschichte vom Wirtschafter *Theophilus*[2]) oder vom zügellosen Prasser *Stamulus*, von dem Beda erzählt.

Auch die Patres *Nikolaus Prudentin* und *Kaspar Plaux* schrieben in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts für das Stiftstheater. In der Regel, scheint es, hatte der Prior für die Schulkomödie aufzukommen. Gespielt wurde „ante cancellariam", also im Freien vor dem Kanzleigebäude.[3])

Meist fand sich viel Volk ein und wie sehr damals die Spiele vom pastoralen Standpunkt aus aufgefaßt wurden, zeigt die öfter begegnende Bemerkung, sie seien „post meridiem loco concionis", also statt einer Predigt gegeben worden oder es sei eine solche als Vorbereitung dem Stücke vorausgegangen.[4])

Auch auf den inkorporierten Pfarreien stellte man, wie schon erwähnt, den früheren zahlreichen Komödien der lutherischen Schulmeister, an die sich das Volk schon ganz gewöhnt hatte, ähnliche

---

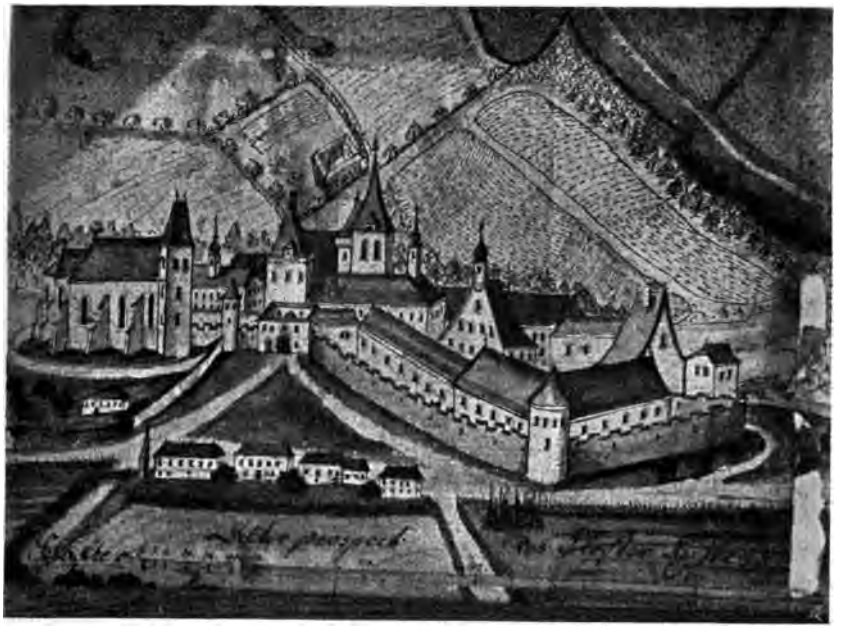
[1]) Die Darstellung der Theaterverhältnisse in *Garsten* und *Steyr* beruht auf der schon erwähnten Chronik *W. Lindners*, einer zeitgenössischen, bisher nicht bekannten Quelle.

[2]) Es gab auch ein schon im 16. Jahrhundert bekanntes Legendendrama *Theophilus*, welches Maria verherrlicht und daher von den Marienkongregationen der Jesuiten und Stifte gern gespielt wurde.

[3]) Das Stift *St. Florian* bestand nach einem gleichzeitigen Plane im 17. Jahrhundert aus Kirche, Konvent, Infirmarie, Getreidekasten samt Malzkammer, Brauhaus, Bäckerei, Fleischbank, Kellerei, Kanzlei (einstmals Propstei). (*Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. Linz 1886, p. 51.) Ähnlich waren die anderen Stifte und auch, wie die Abbildung zeigt, *Garsten* gebaut: lauter einzelne schmucklose Häuser und das Ganze von einer Mauer umfangen.

[4]) Man beachte auch *Lindners* Bemerkung: Ita nihil praetermittebat Dominus parochus Styrensis, quo populum ad compassionem commoveret, welche sich allerdings zunächst auf ein Leiden-Christi-Spiel bezieht. Dramatische Darstellungen in Verbindung mit der Predigt gab es in Italien schon im 15. Jahrh. *Creizenach* I, p. 313.

Stücke, aber in katholischer Auffassung, entgegen. Während die eingewanderten Schulmeister unserem Volksempfinden doch immer mehr oder minder fremd gegenüberstanden, eine eigentliche Volksdramatik auch gar nicht im Sinne hatten, wendet sich der katholische Klerus jetzt an seine Landsleute und redet ihnen von der Bühne herab eindringlich ins Gewissen. Und weil er des Volkes innerstes Denken und Fühlen als Sproß derselben Scholle kannte, hatte diese Art Seelsorge einen Erfolg, den wir nicht unterschätzen dürfen.



Die Benediktinerabtei Garsten um 1624.
(Nach einem Aquarell aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Diözesanarchiv.)

Wieder zeigt uns dies das Vorgehen der Garstener Benediktiner.

Zunächst gewannen sie für die Pfarrschule der nahen Stadt *Steyr* einen tüchtigen Schulmeister in der Person *Wolfg. Lindners*, der zuletzt in Waidhofen a. d. Ybbs, früher in Wien gewirkt hatte, wo er vielleicht den dramatischen Traditionen des bekannten Schottenschulmeisters *W. Schmeltzl* noch begegnet war.[1])

Er erzählt uns selbst, unter welchen Schwierigkeiten er im Vereine mit dem Stadtpfarrer *Dr. Falb* in dem noch überwiegend

[1]) *Schmeltzl* hatte das *deutsche* Schuldrama nach Österreich verpflanzt.

protestantischen *Steyr* Fuß faßte.[1]) Mutig begann er mit seinen wenigen Buben in der Pfarrkirche[2]) geistliche Stücke, z. T. sogar mit Musikeinlagen,[3]) aufzuführen: „Opferung Isaaks", „Der barmherzige Samaritan", „Das neugeborne Jesuskind", „Das Leiden Christi", „Joseph von Arimathaea und Nikodemus".

Die Neugier trieb auch manche Protestanten hinein und Lindner versichert wiederholt, diese in heiliger Begeisterung für das Heil der Seelen einfach aber würdig gespielten Stücke hätten oft gleich ergreifenden Predigten gewirkt und so manche zur alten Kirche zurückgeführt.

Und wie in Garsten und den inkorporierten Pfarreien am Beginne der Restauration ein neues Bühnenleben sich entfaltete, so war es auch in anderen Stiften des Landes der Fall,[4]) etwa bis 1624. Da kam der Ausweisungsbefehl an die Protestanten und in seinem Gefolge der oberösterreichische Bauernaufstand, der auf Jahrzehnte hinaus den Wohlstand des Landes tief schädigte. Daher hören wir auch in dieser Zeit der Wirren bis zum Westfälischen Frieden nicht viel von Musik und Theater. Erst als sich die Stifte vom großen „Herrenstaub" etwas erholt hatten, konnte Thalia wieder in ihre Hallen einziehen.

Der Hauschronist der Abtei *Kremsmünster*, Pachmayr, nennt ausdrücklich das Jahr 1649 als den Beginn der „dramatum nostrorum epocha" und den *P. Ernst Leopold* (1648—1653 Lehrer der Humanitätsklassen) „comicorum[5]) nostrorum antesignanum".

---

[1]) So oft *Lindner* ein Stück aufführen wollte, mußte er die Erlaubnis des Abtes, aber auch die des Bürgermeisters haben.

[2]) Die Protestanten spielten teils im Rathause, teils in der Dominikanerkirche. *Lindner* konnte anfangs nur alle zwei Jahre, von 1609—1613 alle Jahre, von da an wieder nur mit Unterbrechungen spielen. Im Jahre 1607 erhielt er zum erstenmal den Rathaussaal.

[3]) Am Weihnachtfeste des Jahres 1610 führten „*Garstenses* scholares et musici" ein Krippenspiel auf, am Karfreitage des folgenden Jahres „pro maiore excitanda devotione adhibiti sunt tibicines cum suis instrumentis ad musicam vocalem" beim *Passionsspiele*.

[4]) Das Soldbuch des Stiftes *Lambach*, wo Abt *Wolfg. II. Kammerschreiber* (1571 — 1585) die Klosterschule wieder mit katholischem Geist erfüllte, verzeichnet zum Jahre 1577 für zwei Komödien ein Geldgeschenk von 2 fl. 2 ß 28 δ an den Schulmeister.

[5]) Den Spielleiter, gewöhnlich ein Professor der Rhetorik, nannte man P. Comicus. Eine Reihe von Stücken schrieben im 17. Jahrhundert in Kremsmünster die Brüder *Romuald* und *Placidus Marstaller* und *David Zigl*.

Abt *Placidus Buechauer* (1644—1669) nahm sich wie um die Schulen so auch um die damit zusammenhängende Stiftsbühne fürsorglich an.

Anfangs kam man über reine Schuldramen, wie etwa die *Nuptiae grammaticae inter sponsos Verbum regem et Nomen reginam,* und Legendenstoffe *(Dorothea, Hermenegild, Eustachius)* nicht viel hinaus.

Aber zur Jubelfeier des Stiftes im Jahre 1677 bot man alle Kräfte auf.

P. Simon Rettenpacher,[1]) in dessen Adern wirkliches Dichterblut rollte, schuf dazu die Komödie: „Kallirrhoes ac Theiphobi amores seu Monasterii Cremifanensis fundatio, eversio et restauratio."

---

[1]) Dieser Mann, dessen Bedeutung uns *Thassilo Lehner* in mehreren seit 1891 erschienenen Schriften eindringlich gezeigt hat, ist am 17. Oktober 1634 in Untergänsbrunn bei Salzburg geboren, wurde 1664 Priester und Kapitular des Stiftes Kremsmünster, machte eine Studienreise nach Italien und lehrte sodann von 1668—1671 am Stiftsgymnasium und an der theologischen Hauslehranstalt.

Von 1671—1675 war er Professor an der Universität Salzburg, 1675—1689 wieder Lehrer am Stiftsgymnasium, von da ab bis 1706 Pfarrer in Fischlham und die letzten Tage vor seinem Tode am 10. Mai 1706 verbrachte er im Stift.

Er schrieb folgende Stücke:

1. „Innocentia dolo circumventa seu Demetrius, Philippi Macedonum regis filius, insidiis fratris Persei crudeliter veneno sublatus." Salzburg 1672.
2. „Ineluctabilis vis fatorum seu Atys, Croesi regis filius, ab infelici Adrasto inopino vulnere peremptus." Salzburg 1673.
3. „Perfidia punita seu Perseus, ultimus Macedonum rex, a L. Aemilio Paullo victus et in triumphum ductus." Salzburg 1674.
4. „Kallirrhoes ac Theiphobi amores seu Monasterii Cremifanensis fundatio, eversio et restauratio." Salzburg 1677.
5. „Innocentia ambitionis triumphatrix." Linz 1679. Rettenpachers Autorschaft steht allerdings nicht fest.
6. „Prudentia victrix seu Ulysses post longos errores in patriam redux procis interemptis amori Penelopes redditus." 1680.
7. „Sapiens in suo recessu." Aus dem Span. des Didaco Henriquez de Villegas übersetzt. 1681.
8. „Frauen-Treu oder Hertzog Welff auß Beyern durch Liebe seiner Frauen von grosser Gefahr errettet." In teutsche Reym verfasset, sambt einer Zugab etlicher Gedichten durch Mison Erythreus Gänßbrunn. Salzburg 1682.
9. „Francia gallice delusa oder die mit Gegenlist hintergangene frantzösische Schelmerey." Linz 1689. Auch für dieses Stück steht die Autorschaft Rettenpachers nicht unzweifelhaft fest.

Wohnen wir im Geiste der Aufführung bei. Der Saal ist gedrängt voll. Abt *Erenbert* hat in Anbetracht des seltenen und daher um so freudigeren Anlasses mit Einladungen nicht gekargt. Grafen und Barone mit herrlich strahlenden Damen sind gekommen und nehmen jetzt mit vielen Umständlichkeiten Platz. Und nicht zu vergessen des Hofrichters und des ganzen Comitatus aulicus. Es ist recht lebhaft im Saale: Die Damen kichern und schwatzen über das „Argumentum" (Programm mit kurzer Inhaltsangabe) auf türkischem Papier mit Goldschnitt[1]) und die Herren klappern mit den Degen und man hört Französisch und Welsch .... Da klingelt's, der Vorhang hebt sich und mit gemessenem Schritte tritt Kallirrhoe auf, in eine weiße Tunica gehüllt, mit einer feinen Weiberperücke, lehnt sich an die Bildsäule der Göttin Vesta und klagt ihr Los, daß sie ungeliebt altern muß:

„Sic ego semper deserta ferar?
Nemo meos heu tristia fata
Ambit amores?

Sola tot annos viduis ripis
Exigo tenui murmure virgo . . .
Labitur aetas praepete cursu
Optima periit portio vitae;
Nemo meos o Numina laeva
Ambit amores!"

Sie spricht so schön Latein wie nur je eine Kremsnymphe und Theophobos, der um ihre Hand wirbt, ist der artigste Schäfer; etwas kühl, ja, sind sie beide; doch so muß es sein in der klassischen Aktion. Aber wie! Gleich in der nächsten Szene geschieht ein Riß

---

10. „Candor triumphans oder Redlich wehrt ewig." Linz 1699.
11. „Sacrum connubium sive Theandri et Leucothoes sancti amores." Würzburg 1700.
12. „Ambitiosa tyrannis seu Osiris crudeli vulnere a fratre Typhone occisus."
13. „Pietas impia seu Rosimunda pia in patrem, impia in maritum."
14. „Pax terris reddita seu felix Leophili ac Irenes connubium."
15. „Juventus Virtutis et Apollinis muneribus instructa, Veterni, Bacchi ac Voluptatis illecebris corrupta, labore Martis emendata, Palladis suasu atque favore ad frugem reducta." Drama musicum.

Rettenpacher ließ die Nummern 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13, 14, 15 als „Selecta dramata, diversis temporibus conscripta et in scena recitata" 1683 in Salzburg drucken.

[1]) So waren z. B. sogar die 15 Explicationes zur Faschingskomödie des Jahres 1677 in *St. Florian* ausgestattet (*Czerny*, Die Bibliothek von St. Florian, Linz 1874, p. 103).

in die klassische Gravität der Aktion. Gunther auf der Jagd .... Ein wunderhübscher, schmächtiger Bub mit echten blonden Locken, mit Augen so blau, daß sie das Ordensband schlagen, das er über der Brust trägt. Sowie er hereinkommt, rasch und ungestüm, bringt er Leben in die klassische Komödie und nimmt aller Herzen gefangen; der Freiherr von Eyselsberg fragt, ob das ein junger Waldstein sei, und die schöne Freiin läßt ihren Fächer sinken und flüstert lächelnd ins Ohr des Gemahls.

Es kommt tragisch.

Auf den Speer gelehnt, lauscht Gunther im Dickicht: „Audire credo sonum appropinquantis ferae!“ ... Die Bestie erscheint — nie war ein Eber schrecklicher als der Gratianer Wolf! — und Gunther setzt sich ritterlich zur Wehr. O, wie zittern die schönen Damen für ihn! Aber sein Schicksal muß sich erfüllen ... vom Zorne des Ebers getroffen, stürzt er ... da klatschen die Männer, die Frauen halten ihre Taschentücher an die Augen und die Freiin von Eyselsberg schreit laut auf. Die Aktion geht weiter. Es tritt Thassilo, der Herzog, auf und Liutpurga, die Herzogin, und Graf Utilo und Graf Grimoald und die Nymphen Önone und Hyale und die Schäfer Mopsus und Aegon; sie alle rezitieren ihren Part, wie sich's gehört ....[1])

Das Stück endete mit einem Triumphe für Rettenpacher. Um wie viel großartiger aber wäre wohl der Jubiläumsactus verlaufen, hätte man damals bereits die schöne Bühne gehabt, welche Abt Erenbert einige Jahre später von den Ständen für seine Bemühungen anläßlich der Vermählungsfeier Kaiser Leopolds I. und beim Empfange der Majestäten in Linz erhielt!

Auf dieser schönen Bühne hatten die Verordneten ihre und des Landes Gefühle in prunkvoller Scena verdolmetschen lassen.

Um dieses Theater aufstellen zu können, vereinigte man das frühere Bühnenlokal mit dem darunter befindlichen Getreidekasten und in diesem zwei Stockwerke umfassenden Raume blieb es bis zum Jahre 1803. Die Bühne allein war beinahe zehn Klafter tief und hatte die Breite des ganzen Gebäudes.[2]) Man versteht also, wie man zur Zeit der Ritterakademie die Darstellung von Jagden, Jahrmärkten, Schlachten, Schlittagen etc. wagen konnte.

---

[1]) In dieser Weise entwirft uns *E. v. Handel-Mazzetti* in ihrem geistvollen Roman *Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr* (1902) das Bild einer Aufführung der *Kallirrhoe* zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

[2]) Im Parterre stiegen die Sitzreihen amphitheatralisch an, oben befand sich eine Galerie herum.

Aber es kostete die neue Erwerbung ein schönes Stück Geld, weil man mit der Garderobe doch auch gleichen Schritt halten mußte. Da bedurfte es einer Ausstattung zur plutonischen Scena, natürlich in Feuerfarbe, zur Flora-Scena, zur neptunischen Scena.

Zu einem martialischen Interludio waren papierene Köpfe (Masken) mit den dazugehörigen Schwertern, Pferde von Holz, Totenköpfe und Adler vorrätig; zur martialischen Scena aber Fahnen, Harnische, Helme, Pickelhauben, Schwerter, Trommeln, Schilde, Partisanen. Zur Dianaszene fanden sich Köcher mit Pfeilen, Hörner, Schäferstäbe und Jägerkleider. Nach Bedarf gab es auch ein sceptrum cum oculo divino, einen Dreizack, den Bogen Cupidos, einen hölzernen Anker u. dgl. m.[1])

Nach dem Siege über die Türken bei Wien wurden Türkenstücke Mode, in denen es von Turbanen, Tatarenmützen und Krummsäbeln wimmelte. Die Stücke, welche damals die Prälaten aus der Siegesbeute für die Sammlungen ihrer Stifte erwarben, dienten als erwünschte Vorlage.

Vorbildlich für die Stiftstheater dieser Zeit war außer den Aufführungen der Jesuiten das unter dem Rektorate des Kremsmünsterers *P. Gregor Wibmperger* (1681—1705) eröffnete Aulatheater an der *Salzburger* Universität. Wenn man bedenkt, daß hier Vertreter der verschiedensten Benediktiner-Abteien Deutschlands und Österreichs teils als Lehrer teils als Schüler weilten,[2]) wird man die Macht der Einflüsse ermessen, die sich hier kreuzen mußten. Und was der

---

[1]) Ein Inventarium der Stiftsbühne in *St. Florian* vom Jahre 1690 hat *Czerny* in seinem Buche „Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian", p. 263, veröffentlicht: Auf 14 Latten oder Stangen war das Spielzeug aufgehängt. Auf der ersten Latte paradierten zehn Schweife von Meerwundern, auf der zweiten ein mit Perlen gesticktes Pektoral (Bruststück) mit seinem zugehörigen Schürzl, ein rottaftenes Florianikleid, ein Scenarock, Goldstuck, item ein ungarischer von Silberstuck mit zwei königlichen Talaren, item ein türkisches Unterkleid. Auf der dritten war ein Scenarock von guldenem Tockh mit Silberspitzen durchaus verschamoriert, zwei Röcke in Silbertockh, zwei blaue Schürzl mit kleinen Silbergalanen verbrämt. Auf der vierten Latte ein weißtaftenes Bruststück mit dem Unterrock von weißer Leinwand, zwei Spiegelkleider mit falschen Umbrellen, zwei grüne Schürzl mit kleinen Silbergalanen etc. etc. Man hatte Röckl zur Schäferei, romanische Kriegsröcke, Pilgramkleider, Charlatankleider mit ihren dazugehörigen Hauben, Judenmäntel, Kleider zur Krönung und Geißelung für geistliche Schauspiele, Truhen voll mit Strümpfen, Federn, Tanzschuhen und Kothurnen. An den Mauern waren Turbane und Tatarenmützen befestigt.

[2]) Von 1637—1777 lehrten 28 Benediktiner aus *Kremsmünster* allein daselbst und befanden sich Kleriker aus 114 Klöstern hier, um theologischen Studien zu obliegen. Von 1659—1662 studierte in Salzburg auch Abraham a s. Clara.

junge Kleriker im schönen Salzach-Rom gesehen und gehört, verwertete später der Rhetorik-Professor als P. Comicus in seinem Stifte.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war auch das musikalische Leben erwacht. Die großen und die kleinen Höfe segelten nun langsam aber sicher ins Fahrwasser der Italiener.[1]) Seit 1651 hatte Wien sein Opernhaus und bald zog die neue Mode immer weitere Kreise. Bei uns ist das Fortschreiten ganz deutlich zu verfolgen.[2])

Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts senden die Äbte unserer Stifte ab und zu einen tüchtigen Musiker-Mönch zu weiterer Ausbildung nach Italien, kaufen neuartige Instrumente und sorgen durch Gründung einer Hofkapelle für eine würdige Kirchenmusik.[3])

Immer mehr bereitet sich der Boden für das Singspiel vor[4]) und

---

[1]) Seit dem Jahre 1543 bestand in Wien eine kaiserl. Hofmusikkapelle und die Kaiserburg auf dem Hradschin in Prag war bereits eine Pflegestätte der Kunst und Musik, als in Italien die ersten Anfänge des musikalischen Dramas, der Oper, keimten. Im Jahre 1594, als Rinuccini, Caccini und Peri ihre *Dafne* schufen, hielt Kaiser Rudolf II. Hof auf dem Hradschin und ein reicher, angesehener Kreis von Musikern aus Welschland und Deutschland bildete seinen bedeutenden musikalischen Hofstaat. Unter diesen befand sich auch der Altist *Joh. B. Guicciardi* mit 15 fl. Monatsgehalt (*Teuber*, Gesch. des Prager Theaters I, p. 34). Im Jahre 1597 wies ihm der Kaiser eine Herrenpfründe in *St. Florian* an (*Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe, p. 119).

[2]) Über das musikalische Leben in unseren zwei größten Stiften, *Kremsmünster* und *St. Florian*, um diese Zeit vgl. *G. Huemer*, Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Wels 1877, p. 14 ff. und *A. Czerny*, Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian, p. 119 f.

[3]) Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die Singspiele des *Orlando di Lasso* in *St. Florian* gegeben und ein Sohn dieses großen Komponisten ehrte den Abt *Alexander I. a Lacu* von *Kremsmünster*, der ein Italiener von Geburt war, durch die Überreichung mehrerer Kompositionen.

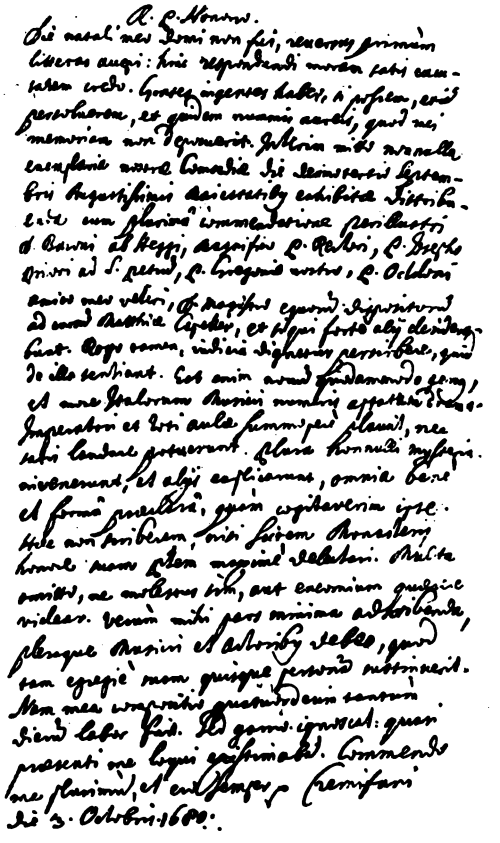
Der Chorherr *Martin Langreder* von *Suben* widmete im Jahre 1602 den Prälaten von St. Florian und Kremsmünster eine Komposition (Canticum gloriosae Deiparae V. M. sex vocibus super varia, ut vocant, madrigalia).

In *Garsten* war *P. Seb. Ertel* in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. ein nicht unbedeutender Komponist und schon 1596 läßt sich hier ein eigener Hoforganist namens *Florian Korsorsky* nachweisen.

Der *Kremsmünsterer P. Benedikt Lechler*, der von 1628—1651 Musikdirektor des Stiftes war, machte 1632 eine Reise nach der ewigen Stadt und blieb zeitlebens ein eifriger Verehrer der italienischen Musik. *Huemer* a. a. O., p. 17 ff.

[4]) Im Jahre 1677 erschien in *Linz* bei K. Freyschmid die italienische Oper: „Hercole acquisitore dell' immortalitá." Drama per musica nel felicissimo di natalizio .... dell' imperatrice *Eleonora Maddalena Teresa*. Per commando dell' imperatore *Leopoldo*. Posta in musica dal Sr. *Antonio*

im Jahre 1680 gibt das Stift *Kremsmünster* dem Kaiser Leopold I. nnd seiner Gemahlin, die auf Besuch dort weilen, zu Ehren die erste Oper: „Ulisses". „Novum quodammodo genus erat," schreibt *Rettenpacher*, der Librettist und Komponist, ausdrücklich seinem Freunde P. Honorius Aigner in Salzburg darüber.[1])



Schreiben S. Rettenpachers an P. Hon. Aigner in Salzburg über die erste italienische Oper in Kremsmünster.

(Original im Archive des Stiftes Kremsmünster.)

Der Kaiser, der selbst Opern und Arien für solche komponierte und 1659 sogar in einer Oper persönlich mitgewirkt hatte, war ganz entzückt und er-

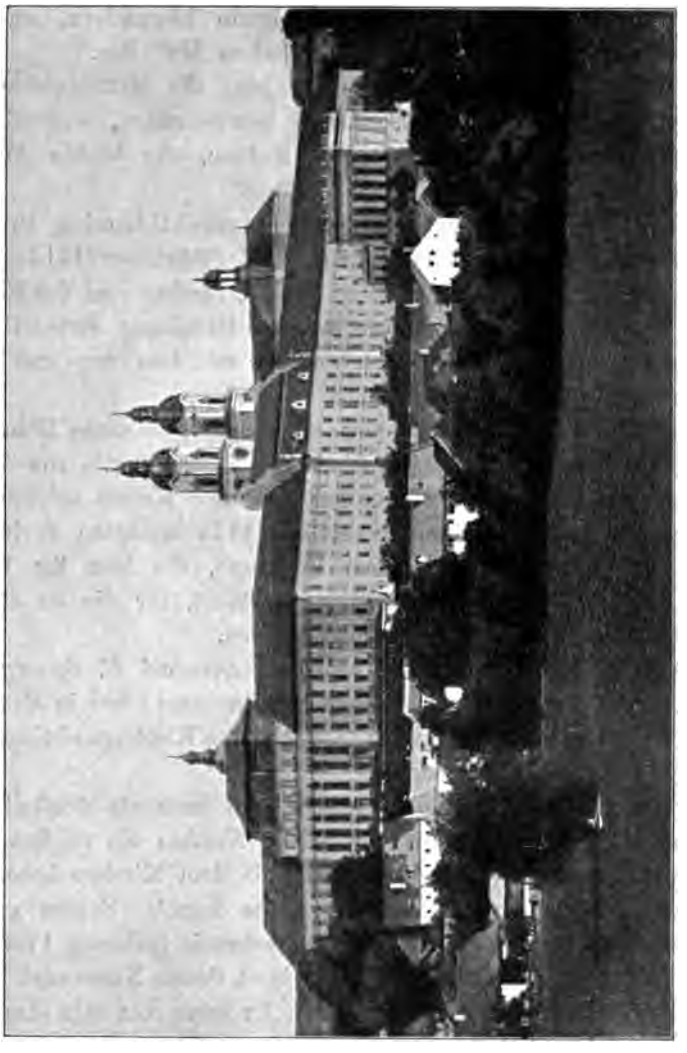
Draghi. Con l'arie per li balli dal Sr. *Gio. Henrico Smelzer.* (Exemplar in der Stiftsbibliothek in *Kremsmünster.*)

[1]) Die das Stück betreffende Stelle seines Briefes lautet vollständig:

Interim mitto nonnulla exemplaria nostrae comoediae die decimo tertio Septembris Augustissimis Majestatibus exhibitae distribuenda cum plurima commendatione perillustri D. Baroni ab Heggi, Magnifico P. Rectori, P. Josepho Priori ad s. Petrum, P. Gregorio nostro, P. Oddoni amicomeo veteri et si qui forte alii desiderabunt. Rogo tamen, iudicia dignetur perscribere, quid de illa sentiant. *Est enim novum quodammodo genus et more Italorum musicis numeris aptatum drama.* Imperatori et toti aulae summopere placuit nec satis laudare potuerunt. Plura nonnulli mysteria invenerunt et aliis explicarunt, omnia bene et praeclara forma, quam cogitaverim ipse. Haec non scriberem, nisi scirem, monasterii honore suam Paternitatem maxime delectari. Multa omitto, ne molestus sim aut encomium quaerere videar. Verum mihi pars minima adscribenda, pleraque musicis et actoribus debeo, quod tam egregie suam quisque personam sustinuerit. Nam mea compositio quattuordecim tantum dierum labor fuit. Sed garrio — ignoscat: quasi praesenti me loqui existimabam. Commendo me plurimum. Cremifani die 3. Oct. 1680.

mutigte dadurch die Musiker, auf dem beschrittenen Wege fortzuwandeln.[1])

An diesem denkwürdigen Tage trat das drama musicum seinen Siegeszug durch unser Land an. Ein Jahrzehnt später hat auch das Ballett schon seinen Einzug gehalten[2]) und so jubelt man sich



Das Augustiner-Chorherrnstift St. Florian.
Im italienischen Stil erbaut von Carlone und Prandauer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

[1]) Im selben Jahre besuchte der Kaiser auch *St. Florian*, wo ein vom Chorherrn *Paul Perger* verfaßtes Stück gespielt wurde.

[2]) Der Gambist M. Puecher in Kremsmünster schrieb 1688/89 u. a. *Ballette* ab und 1692 wurden gedruckte gekauft. *Huemer*, p. 33.

mit Pauken und Trompeten, Flöten und Geigen ins musikalische Jahrhundert hinüber.

Es kommt dann im 18. Jahrhunderte die Ära der großen Stiftsbauten und wieder wendet sich der Blick nach Italien. Söhne dieser Heimat aller Kunst arbeiten bei uns nun als Musiker, Maler, Architekten und Stukkateure, es erstehen die prachtvollen Prälaturen und Prunksäle, die wir noch heute bewundern, und das deutsche Ohr gewöhnt sich an die welschen Melodien.

Die Stifte, wie immer so auch jetzt die Mittelpunkte aller wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, wetteifern in den nächsten Jahrzehnten in dem Ruhme, die besten Musiker zu haben.

In *St. Florian* glänzen unter den musikliebenden Pröpsten *Claudius Kröll* (1700—1716) und *Johann III. Födermayr* (1716—1732), die beiden Komponisten *M. Kämpfl* und *J. Halbax* und der Regenschori (1719—1739) *Paul Schopper* war ein Baßsänger ersten Ranges, der einen lebhaften musikalischen Verkehr mit dem sang- und klangreichen Wien Karls VI. unterhielt.

Im Jahre 1731 ersteht hier eine neue glänzende Bühne, im Jahre 1737 läßt der Abt *Fixlmillner* (1731—1759) die von *Kremsmünster* restaurieren. Der Musensitz an der Krems erlebte aber seine höchsten Bühnentriumphe seit der 1743 erfolgten Errichtung der Ritterakademie. Die jungen Edelleute, die hier ihr Wissen holten, warfen so manchen Blick in die Welt, für die sie erzogen wurden, auf den Brettern, die sie bedeuten.

Abt Fixlmillner schickte seinen Konventual *F. Sparry* nach Italien, wo dieser durch zwei Jahre bei *Girolamo Chiti* in *Rom* und *Leonardo Leo* in *Neapel*, zwei ausgezeichneten Kontrapunktisten, die mächtigsten Anregungen empfing.

Zu Hause entfaltete der junge Mönch dann als Musikdirektor (1747—1767) im Verein mit den besten Kräften ein reiches musikalisches Leben, das zwar in erster Linie dem Kirchenchore, aber doch wohl auch der Stiftsbühne zugute kam.[1]) Seinen größten Musiker aber besaß das Stift an *G. Pasterwiz* (geboren 1730, von 1767—1782 Musikdirektor, 1803 gestorben), dessen Name auch außerhalb Österreichs bekannt geworden ist. In seine Ära fällt das Ende des klösterlichen Schuldramas im engeren Sinne. Im Jahre 1765

[1]) Von ihm stammt der musikalische Scherz *Bacchanaliorum finis* mit einschmeichelnden Melodien, die mit Rezitativen und Chören abwechseln. Die Rezitative sind ausdrucksvoll und für den komischen, halb deutschen, halb lateinischen Text fast zu erhaben. *Huemer*, p. 48.

hatte die 1760 eingesetzte Hof-Studienkommission die Verbindung einer theatralischen Produktion mit der Prämienverteilung, 1768 die Schulaufführungen überhaupt untersagt. Damit hatte eine Kunstübung ihr Ende erreicht, die durch zwei Jahrhunderte von protestantischen Pädagogen so gut wie von katholischen als für einen richtigen Schulbetrieb unentbehrlich angesehen worden war

G. Pasterwiz,
von 1767—1782 Musikdirektor in Kremsmünster.
Nach einem Porträt im Musikarchive des Stiftes.
(Originalaufnahme von Herrn Lehrer E. Fürböck in Linz.)

Die liebe Jugend spielte aber nach wie vor; gab es ja der Anlässe noch genug und war doch Abt *Erenbert III. Meyer* (1771 bis 1800) ein so warmer Freund und Förderer der Stiftsbühne.

Pasterwiz, ein Schüler Eberlins, pflegte die italienische Oper.[1]) Mutig führte er mit seinen jungen Musikanten in echt künstlerischer

[1]) Er schrieb die *Opern* „Il Giuseppe riconusciuto" (1777) mit italienischem und „Samson" mit deutschem Texte (1775) und die Musik zu dem Schauspiele „Der wahre Vater" (1782), *Lizenzen* zu *Wagenseils* „Gioas, re di Giuda", zu *Salieris* „La fiera di Venezia", zu *Eberlins* „Joas", zu *Rolles* „Abel", zu *Jomellis* „Abramo" und zu *Glucks* „Il Par-

Das Lambacher Stiftstheater um 1770.
(Links ist der Kopf des Hanswurst sichtbar.)

In *Kremsmünster* folgte auf Pasterwiz *Max Pissinger* (1783 bis 1785), der u. a. den bekannten *Süßmayer* oder Dolcevillico, wie er sich als Maestro gern nannte, in seine Kunst einführte, und auf ihn *Bonifax Schweigert* (1785—1794), unter dem *M. Haydn* und *Süßmayer* einigemal auf Besuch hier weilten.[1])

[1]) Im Jahre 1771 weilte *M. Haydn* mit Frau und Schwägerin vier Tage im Stifte.

Versatzstück zum Lambacher Stiftstheater.

Eine wahre Jagd nach musikalischen Genüssen begann, als im Jahre 1789 der feinsinnige Freund Mozarts, *P. Maximilian Stadler*, Benediktiner des Stiftes Melk, als Abbè commendataire nach Kremsmünster kam. Glänzende Konzerte und Opernaufführungen vereinigten unausgesetzt Kenner und Liebhaber[1]) aus Stadt und Land in dem gastlichen Stifte. — Leider wirkte dieser hervorragende Kunstmäzen nur anderthalb Jahre in seiner allerdings für beide Teile wenig angenehmen Stellung.

Wenn wir uns nun zum Schlusse ein Urteil über die etwa seit 1650 aufgeführten Stücke bilden wollen, sind wir in der glücklichen Lage, in *Kremsmünster* noch ungefähr 100 Stücke zu finden, die uns einen guten Einblick in die verschiedenen Richtungen des Geschmackes gestatten, die jeweils das Repertoire hier und in den anderen Stiften beherrschten.

Anfangs wandelt die Stiftsbühne längere Zeit ganz im Geleise der Jesuitentheater:[2]) Legendendramen und Moralisationen streng religiösen Typs überwiegen.

Da mußte *Hannibal* der studierenden Jugend ein Beispiel geben, wie man Eide heilig hält, *Anconius* lehrte die Herrschertugend der

---

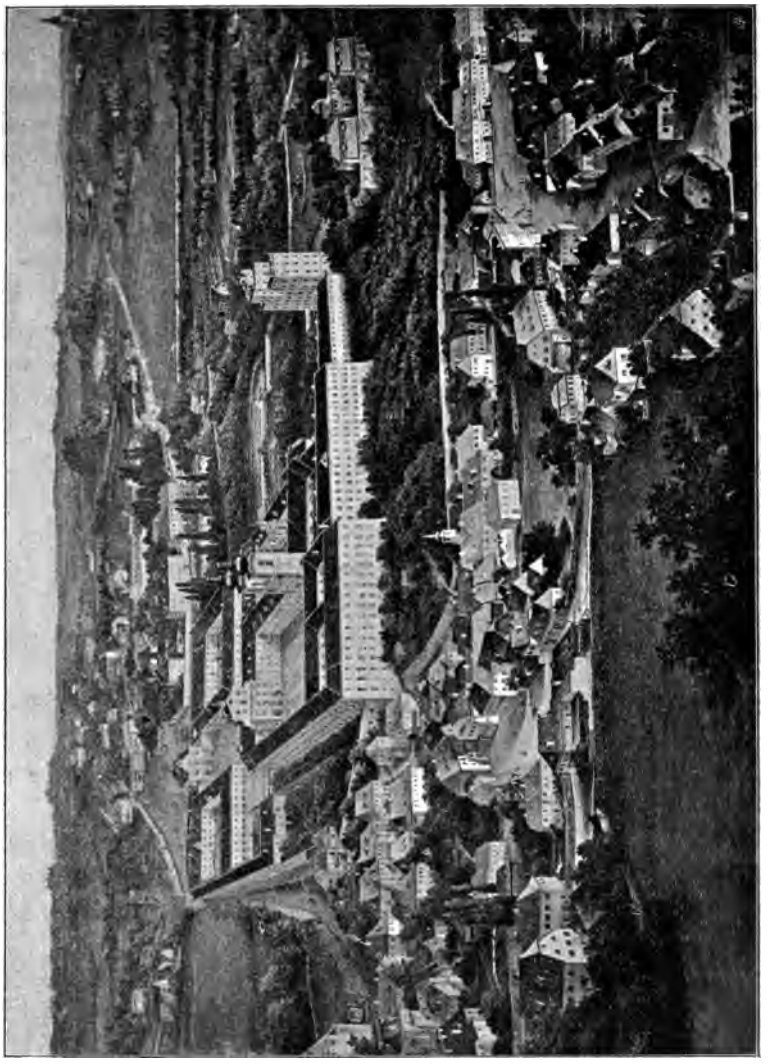
[1]) Wie sehr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Theater-Aufführungen als wesentliche Programmpunkte einer Festlichkeit angesehen wurden — auch in geistlichen Kreisen, mag man daraus ersehen, daß man anläßlich der Installation des Linzer Generalvikars *Finetti* auf die Herrschaft *Suben* im Jahre 1792 auch zwei Opern aufführte. *Pritz*, Suben, p. 64.

[2]) Man denke an Stücke wie „Eustachius“ (1673), „Demetrius“, „Parrochius“, „Ansberta“, „Cyrus“, „Belisar“, „Gottfried von Bouillon“, „Wamba“, „Heraclius“, „Leander“, „Alexius“, „Euripus“ usw. und man wird sich an Jesuiten- und Piaristenstücke gleichen oder ähnlichen Namens erinnern.

Die Verfasser solcher Stücke schöpften ihren Stoff meist aus Petrus Sanchez, Surius, Andreas Eborensis und ähnlichen Autoren.

Gerechtigkeit, der Feldherr *Belisar* die Großmut des Beleidigten, an *Gottfried von Bouillon* bewunderte man Tapferkeit und Demut.

In dem Schicksale *Caesars*, „so in dem Rath von Bruto und



Die Benediktinerabtei Kremsmünster.

anderen Rathsherren ermordet worden", offenbarte sich die Tragik, die in dem Vertrauen auf falsche Freunde liegt.[1])

Erschütternde Szenen bot das Schicksal *Konradins,* des letzten

[1]) Am 16. und 23. Oktober 1721 in Lambach aufgeführt, wie das Tagebuch des Abtes Maximilian Pagl (1707—1725) meldet.

Hohenstaufen, und Friedrichs von Österreich. Dann zeigte sich wieder die Schrecklichkeit der Todsünde in greller Beleuchtung oder es sollte die Geschichte von der Ermordung des Königs *Bythinus* durch seinen eigenen Sohn auf die verderblichen Folgen schlechter Erziehung hinweisen.[1]) Man erbaute sich an dem *Leiden des Herrn* und dem Kampfe *St. Benedikts* mit dem Fleische, ging im Geiste mit dem Burgundenkönige *Sigismund* den Weg der Buße und lernte an der Erhabenheit des Papstes *Alexander* die irdische Größe Alexanders des Großen verachten. Ein Beispiel werktätiger Liebe gab *Johannes der Evangelist*, der einen Räuberhauptmann auf den Weg des Heiles zurückbrachte, den Wert der Armut prägte man den Studenten an dem auferbaulichen Tode des *Lazarus* und der Verdammnis des reichen Prassers ein, die Abscheulichkeit des Neides an *Belsena*, einem Prinzen von königlichem Geblüte, die Feindesliebe an dem spanischen Könige *Wamba*. Die Geschichte des von Alexander dem Großen als König eingesetzten Küchengärtners *Abdalonymus* zeigte klärlich das Walten der Vorsehung, die aus Hirtenknaben Päpste macht und Volksbeherrscher vom Pfluge wegholt. Es war dies wie der Bruderzwist in Herrscherhäusern ein auch bei den Jesuiten beliebtes Sujet.

Auch das Genovevenmotiv nach M. Cochems Darstellung, der diese Geschichte einem französischen Jesuiten nachschrieb, spielte im Repertoire eine Rolle. Ich erinnere an die „Hirlanda“ in *Lambach*, von der noch die Rede sein wird, und die „Genoveva“ in *Kremsmünster* (1724).

Große Freude machten den Studenten Ausstattungsstücke, in denen sie als orientalische Herrscher *(Abdul von Granada, Fachr Eddin*, Emir der Drusen, Sultan *Bajazethus* u. a.) mit einer ausgedehnten Komparserie ihren Prunk entfalten durften.

Und selbst die himmelblaue und rosenrote Schäferwelt macht vor der Klosterpforte nicht Halt, jene Welt der Schäferwölkchen und bänderumwundenen schlanken Hirtenstäbe und hochgestelzten Atlaspantöffelchen.

Im Garderoben-Inventar des Stiftes *St. Florian* aus dem Jahre 1690 werden die Stücke aufgezählt, welche „zu einer Schäferei“ gehören, und die Stiftsbibliothek von *Lambach* bewahrte uns die Worte, welche einstmals von den Lippen der also Kostümierten flossen. So beginnt im „Heraclius“[2]) die erste Szene des zweiten Aktes mit folgendem Monologe:

[1]) Ein pädagogischer Mißgriff, der uns auch später wieder begegnet.

[2]) „Trauer Schauspiell oder der Tapffermütige Heraclius.“ Übersetzt von *Christian Böttger*. 1696. Kod. chart. 201. 30 Bll.

Arconte (Untertan des persischen Königs Cosroes):

Ihr schönen Dannen, die ihr alhier in diesen schönen Wäldern euer Alterthum über 100 Jahr erweisen könnet, bei euch ist man aller Angst und Pein, die unser Seelen quälen können, befreiet. Es kann mein Herz in eurer beliebten Einsamkeit mehr Vergnügung finden, alß wenn es noch in der Perser Burg unter güldenen Tächern wohnete, da man von nichts alß Haß und Neydt und Lastern höhret, denn unter euch ist meiner Jugend Lauff und Freiheit ins gänzliche Verderben gerathen, unter diesen Schattenreichen Bäumen aber wieder herfür gegrünet.

Ach, Cosroes, du Wütterich, daß nicht die Sonne für deiner Tyrannei erröthet! Deine Mordrache hat mir meinen Sohn erdöttet und der Vater, der dich nicht im wehnigsten beleidiget, muß daß Elend banen. Ach Cosroes! Aber waß höhre ich um diesen meinen Waldt, der doch von Bellona selbst nicht berühret wird und wo in diesen dunkelln Hayn die Sicherheit ihre Wohnung hat, vor ein Geraßel der Waffen? Ich will es erwarten, wer er sey, der sich unterstehet, mich in meiner Einsamkeit zu stören, und mich hinter diesen Baum verbergen. (Versteckt sich.)

Da naht das Liebespaar Siroe[1]) und Honoria.[2])

Siroe flötet also:

Es scheinen zwar, mein Engel, deine schneeweiße Hände einen kalten Eyß gleich zu seyn, aber es ist in denselben eine solch vergnügte Wärme, in welcher mehr alß Gluth und Flammen brennender Hitze verborgen lieget, den sie haben meine Seel, welche schon mit Charons Nachen nach der Eliseer Feldern überschiffen wolte, wiederum zurück geruffen und mir zum andernmahl daß Leben geben.

Züchtiglich entgegnet seine Herzensdame Honoria:

Ach Siroe, durch die Fäßelln deiner Hahr empfindet mein Herz so lang gewünschte angenehme Bande: daß ich auch in meiner Gefangenschafft keine liebreichere Ergözlichkeit wüntschen können, alß durch solche zufällige Gelegenheit der Frauen Orden anzunehmen.

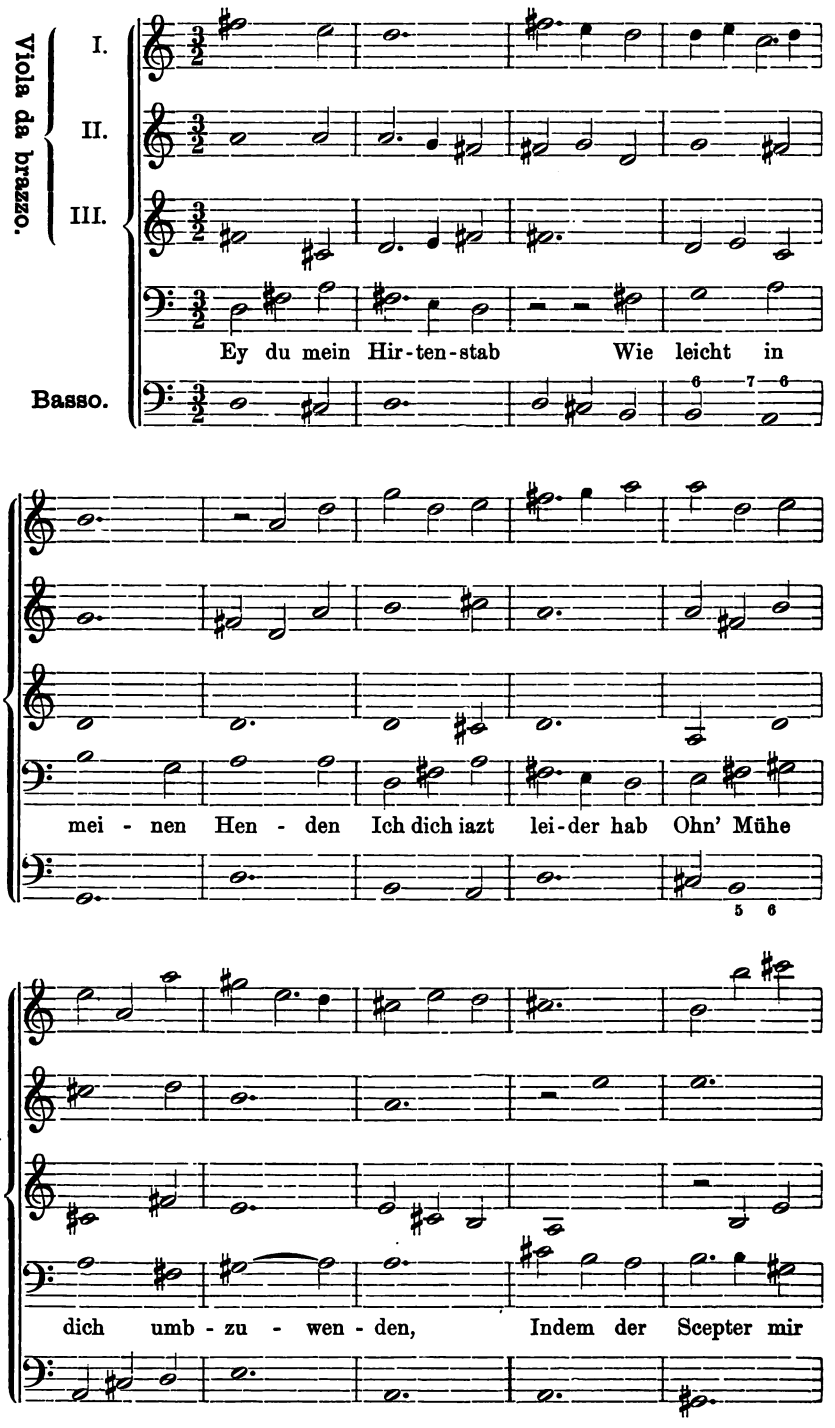
* * *

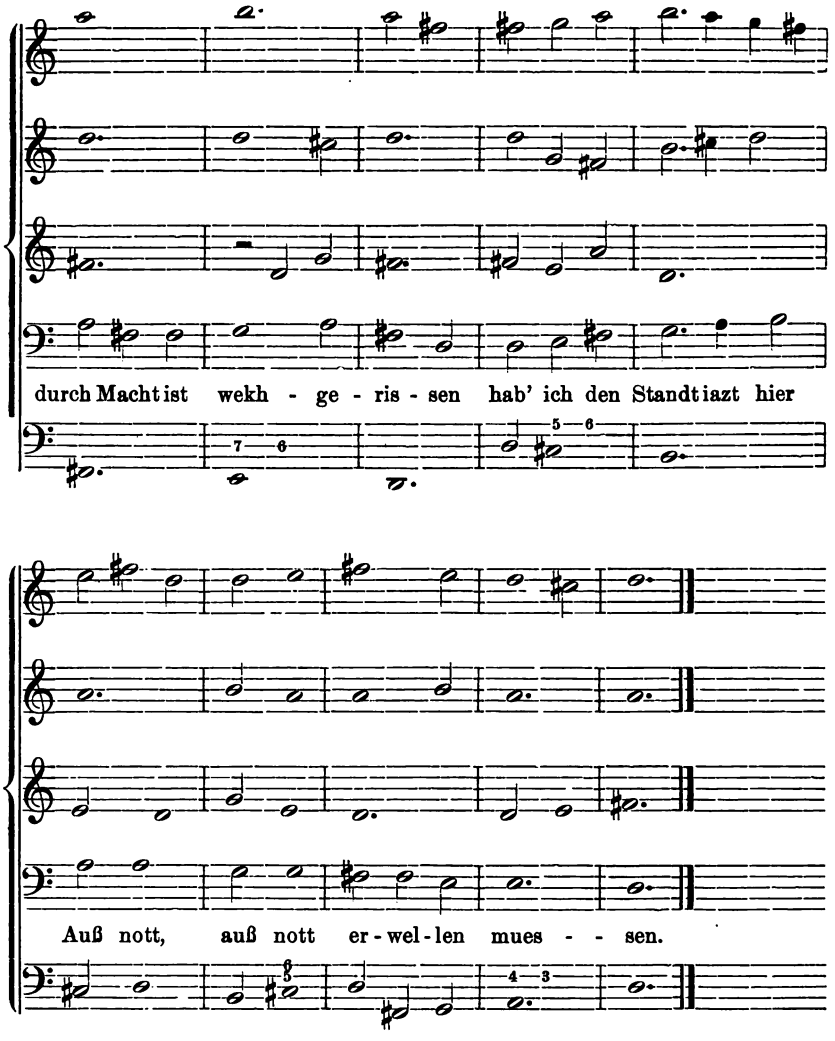
Eine artige Schäferszene enthält auch das Stück „Sulpitius und Seraphine“:

Der König Tholomeus treibet etliche Schaf vor seiner her, in Schäffers Khleidern vnd singet also:

[1]) Des Königs Cosroes ältester Prinz.

[2]) Tochter des Kaisers Mauritius.


Viola da brazzo.
I.
II.
III.
Basso.
Ey du mein Hir-ten-stab Wie leicht in
mei - nen Hen - den Ich dich iazt lei-der hab Ohn' Mühe
dich umb - zu - wen - den, Indem der Scepter mir



Ihr, meine lieben Schäfflein, erquikhet euch alhier in den Schatten, ich will vnterdessen zu Hauß meiner lieben Tochter Silvia helffen vnsere Haußarbeit befördern, damit ihr auch hernach befridiget sein khönet.

Zu diesem süßlichen Geplauder bilden die vier sehr derben Zwischenspiele des Stückes einen seltsamen Gegensatz.

Die beste Vorstellung von dem naiven Tone, der in derartigen Komödien herrschte, gibt wohl die „Hirlanda“,[1]) ein Stück, welches das bekannte Genoveven-Motiv behandelt.

---

[1]) Kod. chart. 202. 68 Bll.

Der Inhalt desselben ist folgender:

Erster Akt.

1. Szene: Indeme Artus vber seine geliebte Hirlanda sich hegstens erfreuet, khombt ein Courier von König auß Engellandt, so ihm in den Krieg rueffet.

2. Szene: Artus auf einrathen Hirlandae beschliesset, in das Feldt zu gehen, nimbt von ihr Vrlaub.

3. Szene: Brinz Gerard des Artus Brueder führet wider disen vnd seine Herzogin gefährliche anschlög, verhoffet durch die Vntertruckhung Hirlandae zum Herzogthumb zu gelangen.

4. Szene: Intermedium:[1]) Poxfeisteriz beklaget sich bey dem Doctor Freydthoffer über sein Seel, wirdt vor solchem halb vnd halb weinendt. Personae: Poxfeisteriz, Doctor Freydthoffer, Paradoxus, Culigratius, Purgantius.

5. Szene: Der Genius oder Artgeist Gerardi last ihm von Vulcano ein Raachschwert schmitten, vmb mit selben Artum, Hirlandam vnd deren anhang auß zu rotten.

6. Szene: Da Artus von dem höfftigen Streit ermüedet in etwaß außruehet, stöllt ihm Morpheus traurige Begöbenheitn von seiner Hirlanda in dem Traum vor.

7. Szene: Gerardus bringet mit geschenckh vnd Verheissungen die Heb- vnd Säugamen auf seine Seitten.

8. Szene: Gerardus bekombt heimlicher weiß den neugebohrnen Prinzen, welchen er alsobaldt mit der Cyrenne[2]) nacher Londn schickhet, da in dessen außgesprenget wird bey dem ganzen Hoff, Hirlanda habe ein monstrum gebohren.

9. Szene: Bertrandus Abbt zu S. Malo bekhombt von dem Engl Gottes befelch, daß von den Brinzen Gerard außgeschickhte Schiff anzuhalten vnd besonders den iungen Brinzen sambt der Cyrenne zu verwahren.

10. Szene: Die Schiffleuth erfreyen sich über die grosse geschenckh, so sie von dem Prinz Gerard erhalten, stöhlen destwegen ein Tanzen an.[3])

11. Szene: Da Hirlanda von der langwürigen ohnmacht sich erhollendt ihre Leibsfrucht zu sehen verlanget, wird ihr von denen boshafften Hebammen erzöhlet, sie habe kein menschliche gestalt

---

[1]) Die Intermedien sind nicht ausgeführt.

[2]) Eine der Hebammen.

[3]) Eine Zugnummer für den Schifferort Lambach.

sondern ein Missgeburth zur Welt gebracht, wessentwegen sie hegstens betrüebet.

Chorus: Der Betrug grabet der Vnschuldt eine grueben, fahlt aber selbsten hinein.

Zweiter Akt.

1. Szene: Hirlanda nimet die Flucht.

2. Szene: Z. ey von denen Schiffleuthen, so den jungen Brinzen nacher Londen füehren sollen, khomben verwundter zuruckh vnd erzehlen, wie es ihnen auf der Reiß ergangen.

3. Szene: Artus wird von Gerardo felschlich berichtet, Hirlanda habe ein monstrum gebohren vnd dessentwegen die Flucht genohmen, worüber Artus hegstens entristet.

4. Szene: Intermedium: Poxfeisteriz bekombt widerumben sein Seel. Personae: Poxfeisteriz, Einsidler, Purgantius, Culigratius, Stuelzapflius, Anima, Dofferl.

5. Szene: Artus vmb sein verwirtes Gemieth in etwaß zu stillen, ordnet ein Jagdt an, in welcher er sich sambt dem Oliva verihret.

6. Szene: Da Hirlanda in dem Waldt ihre Schäfflein hiettet, begegnet ihr Artus vnd Oliva.

7. Szene: Hirlanda wirdt erkhent.

8. Szene: Da Gerardus mit denen Seinigen über den Verlust seines Brueders sich hechstens erfreuet, wird ihm berichtet, daß Artus vnd Hirlanda glückhlich zuruckh gekhert.

9. Szene: Hirlanda besorget neue nachstöllungen von dem Brinz Gerard.

10. Szene: Hirlanda vnd Oliva werden felschlich angeklagt vnd in die gefengnuß geworffen.

11. Szene: Bertrandus wirdt abermahlen von dem Engl Gottes erindert, er solle den iungen Bertrand wollbewaffnet nach dem Britannischen Hoff füehren, vmb die Herzogin, seine Frau Muetter, von dem bevorstehenden Todt zu befreyen.

12. Szene: Hirlanda vnd Oliva wird in der Gefengnuß der Todt angekhindet.

Scena ultima: Da Hirlanda schon allbereith solte verbrennet werden, wird sie von ihren Sohn, dem Brinz Bertrand, wunderlich erlediget vnd die ganze Verrätherey offenbahr.

Epilogus: Die Treu, von dem Chor der Tugendten begleittet, wintschen dem Artus vnd Hirlanda vill glückh, daß sie nach außgestandtenen Vngewitter die Sonn der Vergniegenheit lange noch

mögen ansehen. Nach disen erscheinet die Danckhbahrkheit vnd ladet den sammentlichen Chor ein, dem ienigen glückh zu wintschen, zu dessen Ehrentag die Action angestöhlet worden.

Auch dieses Stück enthält eine *Schäferszene,* die also lautet:

Scena VI.

Da Hirlanda in dem waldt ihre schäfflein hiettet, begegnet ihr Artus vnd Oliva.

Personae.

Hirlanda, Artus, Oliva.

Hirlanda: Lebet woll ihr fürstliche Pallast vnd Residenzen, ich beneyde nimmermehr eure schön außgezirte Zimmer, eure wollzugerichte Taffl, euren gschmuckh, bracht vnd herrlichkeit: meine vnschuldige schäfflein weyden, ist mir weit angenehmer, als alle eure ergötzlichkheiten. Dan da lebe ich in stetter Ruehe, frey von allen sorgen, verfolgungen vnd nachstellungen. Lebe woll mein Artus in deinen Britanischen Hoff, aber hiette dich von denen vergifften Scorpionen, so heuffig darinnen zichten. Ich danckhe meinen Gott, daß mich selbige hinauß gebissen, dan sonsten wurde ich nimmermehr zu einem so glückhlichen Leben gelanget seyn.

O vergniegtes scheffer leben,
O beglügte einsambkheit!
Du thuest meinen Herzen geben
Die vollkhomne Seelen freudt.
Da in weldern, wisen vnd auen
Khan ich frey den Himmel bschauen.
In den Höffen khans nit so leicht,
Weill gar offt betrug einschleicht.

Wan mein schäfflein freydig bleckhet
Vnd begierig s' graß abäzt
Oder sich zur erden streckhet,
In der ruehe sich ergezt:
Sich ich zue mit frohen gmüette
Vnd betracht des Himmels güette.
In den Höffen kanß nit seyn,
Weill gar offt betrug khert ein.

Da auf grien bekleeter auen
Suecht mein schäfflein seine weidt,
Der Aurora berlen-thauen
Mahlt ein silberweißes Kleydt.
Da bey schen geblümter matten
Thuet sich d' unschuldt selbsten gatten.
In den Höffen nicht so leicht,
Weill gar offt betrug einschleicht.

Es ist ein ganz merkwürdiges Gefühlsleben, das uns in diesen Schäferszenen begegnet.[1]) Vielleicht kam es auch schon unseren Vor-

[1]) Nebenbei will ich auch ein derartiges, unter dem Titel „Kindliche Herzenshuldigung" gespieltes Stück aus dem Prämonstratenser-Stifte *Schlägel* erwähnen. Es wurde „unter einem singenden Schäfer-Chor" zu Ehren des Abtes *Hugo Schmidinger* (1754—1762) vorgetragen. Die Personen sind: **Daphne,**

eltern im 17. und 18. Jahrhundert fremdartig vor, weil sie es nicht verabsäumten, das saft- und kraftlose Gewäsche rechtzeitig durch mitunter recht derbe Zwischenspiele zu unterbrechen.

Diese *Intermedien* spielen überhaupt in der Dramatik der hier behandelten Zeit eine große Rolle.

Man könnte angesichts der massenhaften lateinischen Schauspiele, die uns allüberall begegnen, glauben, daß die deutsche Muttersprache auf der Bühne keinen Platz gehabt haben könne. Dem ist aber nicht so.

Im großen und ganzen behauptete freilich die Sprache Vergils das Terrain, aber in der Abtei *Lambach* z. B. spielte man doch schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Trauerspiel „Heraclius" in deutscher Übersetzung und der jetzt verlorene „Euripus" war nach einem Vermerke des Handschriften-Kataloges ebenfalls „in germanicis rhytmis" abgefaßt.

In *St. Florian* spielen die Klosterschüler im 17. Jahrhunderte trotz Alvarus und Gretser ihre deutsche Faschingskomödie,[1]) wie es ein Jahrhundert früher schon geschehen war.

Und war ein lateinisches Stück noch so tragisch und klassisch vollendet, selten fehlte doch das deutsche Intermezzo in den Zwischenakten. Selbst in Märtyrerstücken war für das heitere Element gesorgt.

So erinnern z. B. in dem lateinischen *Dorotheaspiel,*[2]) das in *Kremsmünster* im Jahre 1651 aufgeführt wurde, die satellites, welche nach prahlerischen Reden auf die Christenjagd ausziehen, aber unverrichteter Dinge zurückkehren müssen, weil das Wild schon ausgeflogen ist, an den alten miles gloriosus. „Die eigentlich komische Figur bildet jedoch der Zimmermann Lentulus, der auf dem Forum das Tribunal aufrichten helfen soll, aber statt zu arbeiten mit geschwätziger Zunge die Zeit vergeudet »in depingenda sua Xantippe« oder wie es gut deutsch übersetzt heißt »mit Beschreubung seines alten Haußkhreuz« (II. 3). Nach dem Bilde, das der Mann von seiner besseren Hälfte entwirft, muß diese allerdings eine recht unliebenswürdige Person gewesen sein. Doch scheint sich die Satire nicht bloß gegen böse Eheweiber, sondern auch gegen gewisse faule Zimmerleute zu wenden. Lentulus hat von seinem seligen Vater

---

Celadon, Marcolfus, Crispulus und ein Chor von Hirten. Der Schauplatz, heißt es, befindet sich „in einer angenehmen Aue".

[1]) Im Jahre 1699 druckte z. B. Kaspar Freischmidt in Linz 100 Exemplare einer deutschen Komödie für dieses Stift.

[2]) Sancta *Dorothea* virgo, Casareae in Cappadocia martyrio affecta a Sapritio tyranno. Tragica scena producitur a iuventute Cremiphanensi 1651.

die Lehre erhalten, keine Arbeit zu überstürzen. Den Rat befolgt der Sohn pünktlich; er sieht gemächlich zu, wenn andere zugreifen, und läßt sich durch keine Schelt- noch Stichelreden aus seiner Ruhe bringen. Zu seinem Ärger wird er aber dafür auch bei der Lohnzahlung übergangen."[1])

Das ist keine weltfremde Komik, sondern aus dem Leben geschöpfter deutscher Humor.

Ja, daß selbst das fremde Gewand ein echt deutsches Herz decken kann, hat uns nicht nur der Waltharius manu fortis gezeigt, sondern auch die Muse Baldes und Avancinis, zweier Jesuiten, und *Simon Rettenpacher* von *Kremsmünster*. Seine wohllautenden, an Horaz gemahnenden Verse waren ganz von deutschem Geist erfüllt und was sich in südlichen Rhythmen so schwungvoll aussprach, war lautere Liebe zum eigenen Volke im kälteren Norden, war der innige Wunsch, es möchten alle, auf deren Lippen im Actus diese Verse tönten, von gleichem Empfinden beseelt sein.

Auch das 18. Jahrhundert ließ in all dem lateinischen Zopfe dem nationalen Empfinden, dem deutschen Humor noch Spielraum genug.

Mitten in dem beschaulichen Kampfe St. Benedikts mit dem Fleische plündern in einem *Kremsmünsterer* Stücke vom Jahre 1751[2]) die jungen Rhetoriker als listige Räuber einen Bauern und reden dabei, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist — zum allgemeinen Gaudium.

Um diese Zeit beginnt nun das Deutsche auf den Stiftsbühnen überhaupt vorzudringen.

In *Kremsmünster* treten an der Ritterakademie (1743—1789) der bekannte *S. Popowitsch* (1705—1774) und der Stiftspriester *Rudolf Graser* eifrig für das „gereinigte" Deutsch Gottscheds ein; ja Graser steht sogar in brieflichem Verkehre mit dem Sprachdiktator und Bühnenreformator. Und was diese Männer im Unterrichte und in Schriften verteidigten, das setzte Grasers Mitbruder *Matthias Pregg*, der von 1757—1794 als Lehrer im Stifte tätig war, in die Praxis um. Er brachte das deutsche Schauspiel auf die Stiftsbühne[3]) und

---

[1]) *H. Schachner*, Das Dorotheaspiel. Zs. f. d. Phil. 35 (1903), p. 195 f.

[2]) *Lilium inter spinas sive cruenta s. Benedicti de carne victoria*, lubricae iuventuti exhibita schola Rhetorices acad. Cremif. 3. Mai 1751. Steyr, Menhardt 1751.

[3]) Von ihm sind folgende Stücke erhalten:

1. „Fechredinus Drusiae princeps." Steyr, Menhardt 1758.
2. „Siphenus et Taranta." Steyr, Menhardt 1760.

als es in Wien an Kaiser Josef selbst einen warmen Förderer gefunden hatte, schlug für die lateinische Komödie die letzte Stunde. Sie begegnet zwar auch in der Folge noch, aber das Zahlenverhältnis ist jetzt umgekehrt.

Es war vollends der Flügelschlag einer neuen Zeit, als in *Lambach* der Benediktiner *P. Maurus Lindemayr* (1723 bis 1783) seine „schnackischen" Stücke in „oberennsisch-bäurischer" Mundart auf die Bühne brachte und in seiner heimatlichen, urgemütlichen Ausdrucksweise den ganzen Humor einer goldenen, echtdeutschen Seele offenbarte. Es war eine Tat von weittragender Bedeutung und bisher unerhört im „Landl".

P. Maurus Lindemayr,
Benediktiner des Stiftes Lambach.

Im Bewußtsein der Zeitgenossen seines engeren Vaterlandes war ein Dialektstück etwas, „wozu sich vielleicht keiner noch hier zu Lande gewagt noch wagen dürfte, wenn er nicht die Mund und Denkensart unseres Landvolkes vollkommen innen hat".[1])

---

3. „Dion et Calippus." Steyr, Menhardt 1761.
4. „Ansberta et Bertulphus." Steyr, Menhardt 1763.

Diese Dramen sind zu einem größeren oder geringeren Teile deutsch verfaßt. Unter *Pregg* wurden auch die ersten vollständig deutschen Stücke in Kremsmünster gegeben:

„Der blinde Vater oder die Strafe der vernachlässigten Auferziehung." Lustspiel in fünf Aufzügen. 1758.

„Sieg der Gerechtigkeit über die Vaterliebe oder R. Fulvius", ein Trauerspiel in fünf Handlungen. Steyr, Menhardt 1764.

[1]) Worte im Tagebuche des Priors *Sperl* von *Lambach*, das ich dank der Güte des jetzigen Priors, Herrn *P. Augustin Rabensteiner*, benutzen durfte. Man

Lindemayr dürfte in Salzburg, wo er um die Mitte des Jahrhunderts studiert hat, wahrscheinlich von *P. Marian Wimmer* aus dem Stifte *Seeon*, dem vertrauten Freunde der Familie Mozart sen., die Anregung zum Dialektstück erhalten haben.

Sein Naturell war dazu das allerglücklichste und als Seelsorger hatte er Zeit und Gelegenheit in Fülle, das Volk, den Bauern und kleinen Mann durch und durch zu studieren. Er muß schon längere Zeit dramatisch tätig gewesen sein, ehe er damit herausrückte, denn ein paarmal spricht der Prior *Sperl* von „alten Geburten" des beliebten Volksdichters.

Die Vollendung der neuen Stiftsbühne im Jahre 1770 lüftete den Schleier. Als am 23. April desselben Jahres die Erzherzogin *Maria Antoinette* auf ihrer Durchreise nach Frankreich im Stifte übernachtete, führte man zur „Diversion" Lindemayrs „Kurzweiligen Hochzeitsvertrag" auf, an dessen „landlerischen" Versen voll Natürlichkeit sich die Erzherzogin, die überhaupt das Theater liebte, köstlich amüsierte.[1])

Man erinnert sich dabei unwillkürlich, wie ein Jahrhundert früher (10. Oktober 1660) bei Gelegenheit des festlichen Durchzuges der Prinzessin Elisabeth Maria Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein und Herzogin in Bayern, der Braut Georgs III. zu Liegnitz und Brieg, die jungen Bürger zu Glogau „Die geliebte Dornrose", ein Scherzspiel in schlesischem Bauerndialekt, von *Gryphius* zur Aufführung brachten.

Es ist kaum anzunehmen, daß Lindemayr davon Kenntnis hatte, andere noch weniger; vielmehr empfand man überall seinen Versuch als etwas ganz Neues.

---

hat hie und da schon die Priorität *Lindemayrs* angezweifelt und auf verschiedene Kremsmünsterer Stücke verwiesen, in denen der Dialekt eine große Rolle spielt. Allein es handelt sich darum, wer zuerst Dramen vollständig in der Mundart gedichtet hat, und hierüber kann nach der Äußerung Sperls trotz dem bescheiden hinzugesetzten „vielleicht" kein Zweifel sein, soweit eben die Frage Oberösterreich betrifft.

[1]) Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender: Ein wackeres oberösterreichisches Bauernmädchen namens *Katharina* (Treinsch) ist viel umworben, schenkt aber sein Herz dem tüchtigen Bauernsohne *Jörg* (Jodl). Da man eben im Begriffe steht, Hochzeit zu halten, langt Befehl von der Herrschaft ein: es soll die ganze Dorfbewohnerschaft nach *Lambach* kommen, um der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin die Aufwartung zu machen, und zwar mit einer bäurischen Lustbarkeit. Darob nun großer Jubel, freilich mit einem Wermutstropfen: dem Gefühle, daß Österreich eine edle Prinzessin verliert.

Die Zeitungen nahmen davon Notiz[1]) und schon ein paar Monate später rückte Lindemayr anläßlich des Besuches des Bischofs *Firmian* von Passau mit dem „Argonautenzug" hervor.

„Der gnädigste Herr ließ darob großes Vergnügen spüren", bemerkt der Prior Sperl in seinem Tagebuche dazu.

Wenn nun im Stifte Besuch von Prälaten oder sonst ein besonderer Anlaß war, mußte meist P. Maurus zur „Diversion" herhalten, auch nachdem er nicht mehr Stiftsprior war, sondern als Pfarrer in Neukirchen lebte.

Die Lindemayr-Überlieferung ist etwas verworren, weil das gleiche Stück unter verschiedenen Namen gespielt wurde und die Handschriften der meisten von ihm stammenden Dramen verloren sind.[2]) Ich habe mich bemüht, die chronologische Reihenfolge der Stücke und ihre verschiedenen Namen festzustellen:

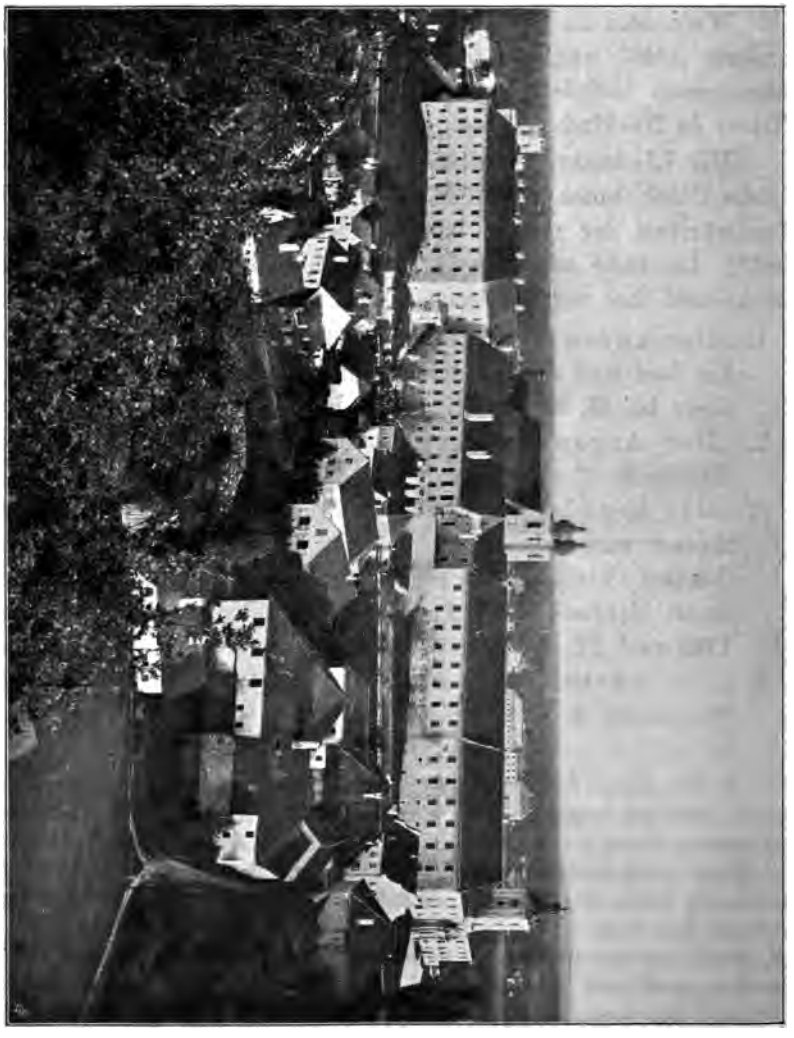
1. „Der kurzweilige Hochzeitsvertrag." 23. April 1770. Im Juni und Juli desselben Jahres wiederholt. Gedruckt in Steyr bei G. Menhardt. 16° 51 S. 1770.
2. „Der Argonautenzug." 6. August 1770. Nach Sperls Tagebuch.
3. „Der abgedankte Hanswurst." (Der bei einem Arztentheater unentbehrliche Hanswurst. Quintessenz des Arztentheaters. Vielleicht ist auch das Stück „Die Prager Schuster" damit identisch.) 25. August 1772. Wiederholt: 12. Februar 1773 und 12. Februar 1774.
4. „Die Anstalten zum Gratulieren." 6. Februar 1773. Wiederholt 9. Oktober 1778.

---

[1]) Die *„Linzerische Freitags-Ordinari-Zeitung"* vom 27. April Nr. 34 berichtet: „Hinnach begaben sich Ihre kgl. Hoheit in das allda befindliche Theater und wohnten einem in dasiger Gegend üblichen Bauernsprache und Kleidung eingerichteten musikalischen Lustspiel bei, und da nicht nur die aus dasigen Stiftsmusikanten bestandene Acteurs ihre Rolle stattlich producirten, sondern auch die Musik sehr wohl componiret und der Context auf das Vermählungsfest Ihrer kgl. Hoheit auf eine ungezwungene Art eingerichtet ware, als geruheten Höchstdieselben einen solch gnädigsten Beifall zu äußern, daß Höchstderoselbe nicht nur denen anwesenden übrigen zahlreichen Zuhörern öftere Kennzeichen dieses Wohlgefallens erkennen zu geben, sondern auch gleich nach dessen Ende sowohl den Compositorem dieses Lustspiels *R. P. Maurum*, Professen des Stifts Lambach und gesammte Acteurs zum Handkuß huldreichest zuzulassen gefällig ware".

[2]) Seine mundartlichen Dichtungen wurden teilweise Linz 1822, vollständiger von *P. Pius Schmieder* (mit Biographie und Idiotikon) Linz 1875 veröffentlicht. Eine kritische Ausgabe sämtlicher Schriften steht noch aus.

5. „Der deutsche Aff.“ 6. Februar 1774. Nach Sperls Tagebuch.
6. „Das Chamäleon des Herrn Rabener.“ 6. Februar 1775. Wiederholt: 1791.



Die Benediktinerabtei Lambach.

7. „Der ernsthafte Spaß.“ (Der Ernst ohne Spaß. Der rauschige Hans. So bessert man Trunkenbolde.) 6. Februar 1776. Hs. 24 ff. fol. in Lambach.
8. „Die Komödieprobe.“ (Hans von der Wört. Der Kaiser kommt!) 25. Oktober 1776. Steyr, Wimmer.

9. „Die reisende Ceres.“ (Der Reisende über Nacht in einem Dorfe.) 17. und 19. Oktober 1780. Hs. 12.605 in der Wiener Hofbibliothek und in Lambach.
10. „Der englische Patriotismus.“ 1780. Nach Schmieder 1781.
11. „Rebekka als Braut.“ 6. Februar 1781. Nach Sperls Tagebuche. Hs. in der Lambacher Stiftsbibliothek.
12. „Der Teufel im Faß.“ (Der am Rausche unschuldige Bacchus.) 1782.
13. „Der heruntergesetzte Herr von Hochaus.“ Ein unschuldiges Fastnachtspiel. Anstatt der Langen Weilen. 1781. Hs. 69 Seiten. 4°. Lambach. 1782 nach Schmieder.
14. „Der dummköpfige Hausknecht.“
15. „Der befreite Landrekrut.“

Alle seine Stücke sind zwar zunächst als Unterhaltung, in zweiter Linie aber wohl auch als Hilfsmittel der Seelsorge gedacht.

Wie sagt doch Schiller in seinem Aufsatze über die „Schaubühne als moralische Anstalt“?

Die Schaubühne ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spotte beschämt.

Was sie oben[1]) durch Rührung und Schrecken wirkte, leistet sie hier (schneller vielleicht und unfehlbarer) durch Scherz und Satire.

Wenn wir es unternehmen wollten, Lustspiel und Trauerspiel nach dem Maße der erreichten Wirkung zu schätzen, so würde vielleicht die Erfahrung dem ersten den Vorrang geben. Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht sich unsere Feigheit, aber eben diese Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satire. Gesetz und Gewissen schützen uns oft vor Verbrechen und Lastern — Lächerlichkeiten verlangen einen eigenen feinern Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatz üben. Vielleicht, daß wir einen Freund bevollmächtigen, unsere Sitten und unser Herz anzugreifen; aber es kostet uns Mühe, ihm ein einziges Lachen zu vergeben. Unsere Vergehungen ertragen einen Aufseher und Richter, unsere Unarten kaum einen Zeugen. Die Schaubühne allein kann unsere Schwächen belachen, weil sie unserer Empfindlichkeit schont und den schuldigen Toren nicht

[1]) In der vorausgehenden Darlegung zeigt Schiller die Wirkung des Trauerspiels als Unterstützung der Religion und der Gesetze.

wissen will. Ohne rot zu werden, sehen wir unsere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.

In diesem Sinne müssen wir Lindemayrs Dramatik auffassen. Es sind keine wie immer gearteten Predigten, sondern Satire.

In einem seiner Stücke sagt ein Oberst, die Bauern seien, wenn es ihnen gut gehe, nicht auszuhalten, kröchen aber zum Kreuze, wenn ihnen das Wasser ins Maul rinne.

Wenn man bedenkt, daß zu seinen Stücken alles Volk aus der Nachbarschaft zusammenlief, wie Zeitgenossen berichten, so könnte man über die Unempfindlichkeit staunen, mit der diese Leute derlei Pfeffernüsse hinnahmen und sich zum nächsten Stücke wieder einfanden.

Aber das 18. Jahrhundert mit seinem noch stark ausgeprägten Unterschiede der Stände pflegte das Volk überhaupt nicht mit Handschuhen anzugreifen und dann war es eben doch der Seelsorger, dem man auch auf der Bühne im stillen das unbedingte Recht zusprach, männiglich die Wahrheit zu sagen.

Lindemayr nimmt denn auch die Laster und Schwächen der Menschheit, die ihm als erfahrenem Seelsorger bekannt genug waren, treffsicher aufs Korn. So geißelt er vor allem die Trunksucht in den Stücken „Der ernsthafte Spaß“ und „Der Teufel im Faß.“

Der Inhalt des ersteren ist folgender:

Der Bauer Hans erwacht in der Wirtsstube aus seinem Rausche und gibt dem Einschlage im Most die Schuld an seiner Niederlage. Da kommt auch schon sein Sohn Jodl, ihn zu holen, weil Jöri, der Sauschneider von St. Johann im Pinzgau, „im Gvadá bittn“ da sei. Durch die Vorwürfe des Sohnes klingt die Befürchtung, es könnte der Pfleger den Vater zum Soldaten machen, wenn er seine böse Gewohnheit nicht aufgebe.

Da erscheint auch schon der Feldwebel eines Dragonerregiments in der Wirtsstube und will dem Hans als „wohlgemachtem Mann auf Glück und gut Gelingen, auf wackern Heldenmut zum Frühstück eines bringen.“ Hans ist ganz betroffen: Wen muint á? Jodl: Öppan ain, den s' nachten frisch habnt gwaröbn.

Es stellt sich nun heraus, daß Hans in seinem Rausche das Wort gegeben hat, Soldat zu werden. Jetzt will er freilich davon nichts mehr wissen und heimgehen, wird aber trotz der Bitten Jodls von den Soldaten festgehalten.

Der zweite Akt macht uns mit Hansens Weib und Tochter bekannt, die sich in Klagen über den unverbesserlichen Bauern ergehen und Jodls Bericht über das Vorgefallene mit Genugtuung aufnehmen.

Und als Hans in der Uniform zur Türe hereinkommt, da verspottet ihn sein Weib mit bitterem Hohn und sagt sich von ihm los.

Umsonst droht er, umsonst verspricht er Besserung, vergeblich sind sogar seine Bitten.

Ja, als der Feldwebel verlangt, daß sie mit ihrem Manne ziehe, wehrt sie sich aufs heftigste dagegen. Sie will von diesem Trunkenbolde nichts mehr wissen.

Nun bringt Jöri sein Anliegen vor und überredet Hans, die Montur auszuziehen, um im Bauerngewande Gevatter zu stehen. Er wolle, sagt er, den Feldwebel schon zum Schweigen bringen.

Die Bäuerin bekommt Angst, daß sie vielleicht doch mit müsse — da entdeckt ihr Treinsch, daß das Ganze nur ein verabredeter Spaß sei, der den Bauern zur Vernunft bringen solle.

Die Mutter verspricht sich aber davon keine dauernde Besserung, sondern ist für ein radikaleres Mittel: sie will dem Mann etwas in den Krug geben, daß ihm kein Trunk mehr schmeckt.

Als dann Jodl kommt, sie und die Schwester zum Taufmahle abzuholen, läßt sie sich nur mit großem Widerstreben herbei, der Einladung Folge zu leisten. Der nächste Auftritt zeigt uns die Gesellschaft beim Taufmahle. Das große Wort führt der Sauschneider vom Pinzgau, der mit seinem Schwiegersohn renommiert. Der sei beim Militär eine einflußreiche Persönlichkeit. Da schöpft Hans Hoffnung auf Befreiung von seinem Lose, das er unter vielen Versprechungen, sich zu bessern, aufs tiefste beklagt.

Nun erscheint der Feldwebel, der sich als Jöris einflußreicher Schwiegersohn entpuppt und den Knoten zur allgemeinen Befriedigung löst, nicht ohne dem Hans eine Standpredigt zu halten und von ihm die Versicherung ernstlicher Besserung entgegenzunehmen.

Köstlich wirkt in diesem Stücke die Mischung von Schriftdeutsch und Dialekt im Munde des Feldwebels, die Verwechslung der Fremdwörter und das Lob auf die Pinzgauer Sauschneider, das übrigens ein Gegenstück in dem Lobe auf die Tiroler hat.

Den gleichen Stoff behandelt Lindemayr in der einaktigen Operette „Der Teufel im Faß“ in folgender Weise:

Hans bildet sich ein, der Teufel habe ein Faß verhext. So oft er daraus trinke, bekomme er zuviel. Da wird nun das Faß gebracht. Die Bindergesellen schlagen mit einem Lobe auf ihr Handwerk und unter Absingen von Ritornellen die Reifen ab. Nun steigt Gott Bacchus heraus und verteidigt sich gegen den Vorwurf, er sei schuld an den Räuschen, die die Männer ins Grab bringen.

Die Furcht vor dem Militärdienste, die den Hans, wie wir gesehen haben, gebessert hat, verwertete Lindemayr als selbständiges Motiv in der Operette „Der befreite Landrekrut.“

Hans geht mit seinem Weibe Margarete nach Linz zum Oberst, um seinen Sohn mit Hilfe eines durch Bestechung erworbenen ärztlichen Zeugnisses vom Militär loszubitten.

Da der Oberst sich nicht gleich willfährig zeigt, will Hans es auch ihm gegenüber mit Geld versuchen, wird aber vom Oberst mit der Bemerkung abgewiesen, der Fleischmarkt sei abgeschafft. Hans habe wohl dieses Wagestück aus Rabeners Abhandlung über die Bestechlichkeit des Militärs gelernt.

Schließlich unterliegt aber der Oberst doch der Versuchung und gibt den Sohn gegen Geld frei.

Um so widerlicher ist die nun folgende Moralpredigt des Obersten über den Ungehorsam der Bauern gegen die Herrschaft und ihre Beamten, ihre Kriecherei, wenn sie etwas brauchten, und seine Mahnung, der Obrigkeit stets zu gehorchen, nimmt sich in dem Munde dessen, der eben seinen Diensteid verletzt hat, schlecht genug aus.

Das Stück gehört zu den mindergelungenen, denn es löst keine reine Stimmung aus.

Ein sehr interessantes Stück ist dafür das dreiaktige Lustspiel „Die reisende Ceres."

Die Göttin des Ackerbaues kommt mit Phobe auf ihrer Wanderung in ein Dorf und hält hier Rast. Da begegnen ihr Hans und sein Weib.

Höchst komisch ist nun das Gespräch, das sich zwischen den Bauernleuten und den himmlischen Wanderern entwickelt:

Hans: Mecht wissen, wer s' wohl sánd?
Gresch: 's Mensch is á Schlampátáschi
Und d' Frau is halt grads á á sölteri Bagáschi,
Wie s' umzoignt áfn Land. Geh, frag's was s' dada wöllnt,
Und wie, zuwö,[1]) woher, wohin s' iehn Rais anstöllnt?
Ceres: Kommt näher, kommt Freund!
Hans: Wie dáß s' mi Friond thüet nenná?
So sollt ich enk wohl á leicht für á Maim dákenná?
Bei ins da, in dem Gei und übrall weit und brait
Is ains, wo s' zun án Mann Friond odá Vödá sait.
Ceres: Mein Vetter bist zwar nicht; doch ist es aller Orten
Unter den Sterblichen schon vorlängst Brauch geworden,
Daß man denjenigen, die man von Herzen liebt,
Den Namen eines Freunds und einer Freundin gibt.
Gresch: A so wohl? Liebts mán Mann? — Aft sán má artli drinná:
Aft sán má nachet g'friondt: Aft sán má Schwágerinná?
Ceres: Nur sachte, Frau! — Ich red' von einer reinen Lieb',
Von einem rühmlichen und unschuldsvollen Trieb,
Durch den sichs menschlich Herz ans zärtlich sein gewöhnet
Und allen Glück und Heil und lauter Gutes gönnet.
So lieb ich alle Welt und schütt von Haus zu Haus
Auf euch, ihr Erdensöhn'! die teur'sten Güter aus.
Hans: Wenst Güetá hast, wo sánd s'? sánd s' Mairhöf' odá Gschlössá?
Gresch: Sánd s' insern Darf da glei? sánd s' kliener odá gressá?

[1]) zuwö, zwö = warum, wozu.

Phobe: Die Güter, die sie meint und überflüssig hat,
Sind in der Hauswirtschaft Gedeihen, Hilf und Rat.

Hans: Mainst, Mensch! ich bin án Ochs und glaub dein Prächten?
Mein, ná!
Ös zwo, ih sag enks deutsch, macht's just als wie d'Zigeuná:
Dö rödnt vá Geld und Guet, daß's hagelt und alls saust;
Und gleiwel hat kain Lump kain Groschen nie dáhaust.
Dö sagnt ins, wie má d' Erd und d' Obstbám sollten rügeln
Und gleiwel kináats selbm kain Rádiwuerzen zügeln.
Von Kühen, wann s' kölbern thaint, sagnt s' oft a langi G'schicht;
Und gleiwel hat bán iehn kain Katz nie Jungi zücht.
I frag ná: Habts á Haus?

Phobe: Ja.

Hans: Wo?

Ceres: Da über'n Pol.

Gresch: Da obmát?

Hans: In dá Luft?

Phobe: Wenn ich dir's deutschen soll,
Im hohen Sternenland steht meiner Frau Palast,
Der eine halbe Welt in seinem Umkreis faßt.

Hans: Loig, dáß der Erdbod'n kracht! — Und 's Haus steht drobn in Lüften?

Phobe: Weit über Sonn' und Mond.

Hans: Heng auf, sinst thuest mit giften. —
Hán, Flitschen! mainst, á Baur hat nix als Strah in Hirn
Und glaubt, ás kann á Mensch in Luft Gebäu aufführn? —
In Luft! — — —

Ceres: Das sind Gebäu von weit verschiednen Mauern,
Die ganz subtil und doch durch Ewigkeiten dauern.

Hans: Pimmföst und do subtil, dös is má wáhrlá z' hah,
Hast avá drobn á Haus, was thuest herinten da?

Ceres: Euch Menschen such' ich heim.

Gresch: Tátst warten, bis má schicket.

Ceres: Ich habe allbereit viel Tausend schon beglücket.

Gresch: Mit wö?

Ceres: Mit einer Art, die ich die Völker lehr',
Wie unter ihrer Hand die Fruchtbarkeit sich mehr'.
Ihr, denen noch zur Stund die Stämm' und Äst der Eichen

Den Lebensunterhalt die nötig Nahrung reichen,
Ihr, die ihr gleich dem Vieh die rohen Bohnen nascht
Und froh seid, wenn ihr Kern' der Köstenbäum erhascht,
Ihr könnet, wenn ihr euch zum Ackerbau bequemet
Und meinen Unterricht zu eurer Richtschnur nehmet,
Euch künftig sättigen mit wohlgeschmackter Speis,
Mit gutem Roggenmehl, mit Heidekorn und Reis.

Jetzt werden die beiden Landleute neugierig und laden Ceres zum Bleiben ein. Juri, der Sohn, empfängt die Gäste mit Hohn und Spott und traktiert sie mit Schimpfnamen.

Ceres droht unter dem Beifalle der Eltern, die schon lange mit dem ungezogenen Rangen ihr Kreuz haben, ihn in ein Tier zu verwandeln. Die Eltern beschwören ihn, um Verzeihung zu bitten, damit sie diese Schande nicht erlebten. Einen Augenblick ist er betroffen, dann aber kehrt der alte Trotz zurück. So verwandelt ihn denn Ceres trotz der Fürbitte der Eltern in eine Eidechse. Zweiter Akt: Die Eltern machen sich wegen des verhexten Sohnes gegenseitig Vorwürfe. Da kommt Juris Braut mit ihrem Gerhab. Sie hat schon von Juris Verwandlung gehört und sieht das Gerede bestätigt. Mit der Heirat ist es also nichts, außer die Göttin wendet ihm. Ceres ist dazu bereit, wenn den Frevler Reue erfaßt. Inzwischen wird zum Nachtmahle gerüstet. Ein „durchaus pastorelisches" Solo beschließt die Szene.

Dritter Akt: Wir erfahren, daß die ganze Nachbarschaft von Kröten heimgesucht ist und deshalb die Gegend verlassen will. Aber Juri macht den Eindruck, als wolle er heute noch seine Froschgestalt ablegen.

Da die Leute schon ganz wütend auf die Zigeuner sind, die nach ihrer Meinung alles verhext haben, bittet Hans die Göttin um Erbarmen. Juri wird nun entzaubert und feiert, nachdem er auf die eindringliche Strafpredigt der Ceres ernstliche Besserung versprochen hat, seine Hochzeit mit Treinsch in Gegenwart der Gemeinde. Ceres segnet das Paar und Stall und Speicher. Überall zeigt sich Segen und Reichtum und so beschließen die Bauern voll Dankbarkeit, diesen Tag alle Jahre mit einem Tanze um den Maibaum zu begehen.

In dem Stücke „Der engländische Patriotismus" geißelt Lindemayr den überspannten Patrioten, der wahren Liebe zum Vaterlande läßt er aber das Wort im „Hans von der Wört", einer Komödie in der Komödie:

Hans kommt aus dem Wirtshause und beruhigt sein Weib durch die überraschende Mitteilung, daß der Kaiser kommen werde. Er meint, der beste Empfang bestehe in einer Theateraufführung, die er im Vereine mit den Nachbarn wagen wolle. Er zählt nun das Repertoire auf, durchwegs volkstümliche Stoffe, und entschließt sich für den „Hans von der Wört", weil das Stück gedruckt sei[1]) und die Geschichte eines oberösterreichischen Bauernjungen behandle, der es gar weit gebracht habe.

[1]) Wenn ich nicht irre, kennt Gödeke ein solches Stück; ich konnte es aber leider in der Masse der angeführten Titel nicht mehr auffinden.

Im zweiten und dritten Akte geht nun die Probe vor sich. Interessant sind hier die eingestreuten Bemerkungen über das Extemporieren, die Aktionen, über das Natürliche in der Komödie, ferner die gelungene Nachahmung der Sprachmengerei u. a.

Das Stück zeigt nun, wie Hansel von der Wört trotz der Tränen von Mutter und Braut zu den Soldaten fort muß, wie ihm aber doch Grescherl Mut zuspricht und er Abschied nimmt; wie er sodann nach langer Zeit als General nach Hause kommt, von seiner Braut erkannt wird, wie aber nunmehr das bäuerische Mädchen (Lob auf die heimatliche Tracht) und der herrische Hansel mit seinem Kammerdiener (Mischung von Dialekt und Schriftdeutsch) nicht mehr recht zusammenpassen wollen und wie sich endlich beider Herzen doch wieder finden.

Nachdem die Handlung, „soweit der Druck reicht", ihren Fortgang genommen hat, wünschen alle Spieler und Zuschauer, es möchte der Inhalt des Stückes Wirklichkeit sein. Denn Österreich brauche jetzt solch tapfere Krieger wie den Hans, um so mehr als Österreichs Kaiser immer größeres Ansehen gewinne (Lob auf Maria Theresia und Joseph).

Die Spieler beschließen ihre Probe mit dem Vorsatze, zu Hause den Text gut zu lernen, und Hans schlägt vor, bei der wirklichen Aufführung dem Kaiser zu sagen, daß ganz Österreich, ja ganz Deutschland für ihn sich opfern wolle. Der Chor greift diesen Gedanken auf und läßt ihn in einen Treuschwur für den Kaiser ausklingen.

In seinen meist nur ein paar Akte umfassenden Stücken weiß der Dichter scharf zu charakterisieren.

Der unverbesserliche Hanns, der für seine Räusche immer eine Ausrede weiß, Treinsch als Braut, der renommierende Soldat und der prozeßsüchtige Riepl[1]) sind aus dem Leben gegriffene Typen.[2])

Und wie schon im 17. Jahrhundert hier in Lambach bei der Aufführung des „Heraklius" den Traunflößern im nahen Stadl-

[1]) Das Singspiel „Der Gang zum Richter", in dem dieser Riepl vorkommt, ist zwar nicht als von Lindemayr herrührend zu erweisen, ist aber jedenfalls unter seinem Einflusse und ganz in seinem Geiste verfaßt. Abgedruckt bei *Schmieder*, p. 255 ff.

[2]) Manche seiner Gestalten erinnern dem Namen nach an längst eingebürgerte Figuren, sein Pärchen *Hans und Margareth* an *Hansl und Gredl* der Wiener Bühne, *Riepl*, *Jodl* und *Lipperl* an beliebte Salzburger Typen.

Und schließlich sind Hansl und Gredl wohl so gut französischen Ursprungs wie Lukas und Hannchen. Man denke an Sedaine und Ninette à la cour.

Was den Riepl betrifft, so brauche ich nur auf *Wimmers* „Wachend träumenden Riepl" zu verweisen, den Lindemayr sicherlich als Kleriker in Salzburg im Jahre 1749 gesehen hat.

Wie so manches damals überhaupt in der Luft lag, zeigt uns die Parallele: *Lindemayr*, „Ceres auf Reisen" — *Kurz*, „Cupido auf dem Lande".

Paura zuliebe die Figur des Schiffmanns eingefügt wurde, so weiß auch Lindemayr durch Anspielungen lokaler Natur[1]) oder durch Seitenhiebe, z. B. auf die Mühlviertler, seine Stücke zugkräftig zu machen.

Man hat ihn für die Barocke reklamieren wollen und sein zwieschlächtiges Wesen betont, das z. B. Gestalten der Mythologie in unsere deutsche Gefühlswelt hereinragen lasse.

Man beruft sich dabei auf seine „Ceres auf Reisen", mit Unrecht, wie mir scheinen will.

> Juppiter wandelte hier und Mercur in sterblicher Bildung,
> Daß sie den Übermuth und die Frömmigkeit jenes Geschlechtes
> Prüfeten; denn nicht Opfer, nur Handlungen ehren die Gottheit.
> Müden Fremdlingen gleich begrüßten sie jeglichen Landhof,
> Der die gesegnete Flur durchschimmerte, flehend um Brosam
> Oder um kühlende Milch und ein Obdach gegen den Nachtsturm;
> Aber bei allen umsonst. Hier hemmeten Schlösser und Riegel,
> Dort ein geiziger Vogt; dort schmähte der Wirt aus dem Fenster
> Oder die Magd und drohte, den Hund von der Kette zu lösen.

Also sang der Schullehrer von Eutin und es mag ja dem guten P. Maurus Spaß gemacht haben, ein Gegenstück zu Vossens „Philemon und Baucis" zu schaffen, zu zeigen, mit welch göttlicher Grobheit oberösterreichische Bauernjungen göttliche Damen empfangen.

Das Hereinzerren der antiken Welt[2]) aber verurteilte er. Das beweist uns eine Stelle in der poetischen Vorrede zum Stücke „Der Teufel im Faß", wo er sagt:

> Ich sah zwar schöne Stich und feins Regalpapier,
> Jedoch nur Sudeley und elendes Geschmier.
> Was, sprach ich, nützen mir die Monstren von Authoren?
> Will sehn, ob mir nicht selbst Genie sey angeboren.
> Ob ich nicht ein Talent und eine kleine Gab
> Zu einer kirnichten und ächten Dichtkunst hab'.
> *Was liegt doch endlich dran, was liegt mir dran, zum Wetter,*
> *Daß ich den Plunder weiß vom Narrenwerk der Götter?*
> *Zur klugen Poesie, so stell ich es mir vor,*
> *Gehört ein kluger Mensch und kein gelehrter Tor!*

[1]) So wenn er an einer Stelle bemerkt, in Graz sei der beinerne Hosenknopf Stephan Fadingers zu sehen, oder wenn der Oberst den Hans von der Wört als das Muster jeglicher Soldatentugend hinstellt u. dgl.

[2]) Solches geschah z. B. in der Operette „Telemachs Reise zu seiner Braut" (Augsburg 1747) von *J. K. Niedermayer* (Myriander), Hofrichter in *Ranshofen*.

Ich glaube, dieses Zeugnis zeigt uns klar, daß sich Lindemayr bewußt gegen die zu seiner Zeit herrschende antikisierende Richtung wendet.

Und so verstehen wir auch, warum er seiner „Reisenden Ceres“ die Bemerkung vorausschickt: Den auftretenden Personen hat man nicht griechische, sondern *deutsche* und ländlerische Namen gegeben.

Also Lindemayr und die Barocke, wie sie damals auf den Stiftsbühnen im Schwange war, haben nichts miteinander zu tun.

Seine humoristische, satirische Ader ließ ihn vielmehr mit dem Volksstücke sympathisieren.

Das Repertoire der *Laufener* Schiffleute scheint man in Lambach, einem Hauptorte der Traunflößerei, gut gekannt zu haben, denn in der „Komödieprobe“ wird erwogen, ob man den „Faust“ oder den „Stephan Fadinger“, den „Prinzen mit einem Daumen“ oder die „Heil. Genoveva“, die „Sieben Schwaben“ oder die „Haimonskinder“, den „Ewigen Juden“ oder die „Goldenen Schlösser“, die „Verwunschene Frau“ etc. spielen solle.

Es ist wohl kein Zweifel, daß diese Sujets auf Leute wie die Laufener Schiffer-Schauspieler, die überallhin und sicherlich auch zu ihren Kollegen in Lambach gekommen sind, hinweisen.[1])

Und wenn Lindemayr in der Komödieprobe die Leute sich schließlich für den „Hans von der Wört“[2]) entscheiden läßt, so kam er damit dem herrschenden Geschmacke und dem Lokalpatriotismus weit entgegen.

Die Geschichte von dem frischen „Landlabuam aus der Pfarre Ottensheim“,[3]) der immer in Freuden lebte, bis ihn der Scherge erwischte und er vor den Schweden mußte, wo er es bis zum General brachte, war eine Konzession an das gewöhnliche Volk. Und gar erst sein „Unentbehrlicher Hanswurst“, in welchem er — ganz im Gegensatze zu den maßgebenden Wiener Literaten — ein

---

[1]) Vgl. das Repertoire der Laufener Schiffleute bei *R. M. Werner*, Der Laufener Don Juan. Hamburg und Leipzig 1891, S. 39 f.

[2]) Von den Taten dieses Landsmannes aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges berichtet eine „Kurtze Erzehlung, was massen Obrister de Werth den Feindt im Stifft Bamberg bei Creissen geschlagen“. Diese Schrift und sein Bild sind im Linzer Museum zu sehen. Seine Herkunft ist übrigens nicht sichergestellt.

[3]) Wört ist nämlich, nach Lindemayrs Meinung, Goldwört unweit Ottensheim.

tiefes Verständnis dieser in der Volksseele wurzelnden Figur bekundete, wird ihn in den Augen der gebildeten Welt heruntergesetzt haben. Den Leuten gefielen aber solche Stücke und darum wurde Lindemayr populär. Nicht bloß die Chorherren *Aumann* und *Gugeneder* in St. Florian vertonten seine Stücke, sondern auch ein *M. Haydn* und *Süßmayer*, der spätere Kapellmeister an der Wiener Hofoper.[1])

Noch lange nach seinem Tode war der Name des P. Maurus weit und breit bekannt und seine Stücke blieben bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts beliebte Zugnummern der Liebhabertheater.

Lindemayr war in der Literatur seiner Zeit bewandert, das zeigen die „literar-historischen" Stellen seiner Schriften, wenn man so sagen darf. In der Vorrede zum Stücke „Der Teufel im Faß" läßt er sich aber keineswegs günstig darüber vernehmen:

> In guter Muß und Laun las ich beym Lampenlichte
> In einer dieser Nächt verschiedene Gedichte.
>
> — — — — — — — — — — — —
>
> Der Text glich Zeil von Zeil gewöhnlich deutschen Reimen,
> Gereimt war dennoch nichts: dies marterte mein Ohr,
> Mir kam's wie Fröschgequak und Katzenraunen vor.
> Sind dieses, sagte ich, die Schätz von Hypokrenen,
> Die Klopstocks neue Schul will Meisterstücke nennen?
> Legt man so dunkelm Zeug das Lob der Klarheit bey,
> So weiß ich wahrlich nicht, was Kauderwelsch noch sey.

Und im „Unentbehrlichen Hanswurst" verrät er ebenso Kenntnis der französischen Dramatik, als in der „Komödieprobe" seine Vertrautheit mit den Volksstücken der „Schmieren" sich offenbart.

Rabeners Satiren, zu seiner Zeit auch bei uns vielgelesen, boten ihm Stoffe[1]) und Anregungen.

Weibliche Rollen waren theoretisch von geistlichen Bühnen ausgeschlossen. „Neque vero, quo loco dramata exhibentur, aditus mulieribus: neque ullus muliebris habitus", lautet das Postulat der

---

[1]) Von *Gugeneder* finden sich im Musikarchiv zu *Kremsmünster* Auflagestimmen zum „Hans von der Wört", von *M. Haydn* die „Rebekka als Braut", ein schäferliches Gratulationsstück.

F. X. Süßmayer, bekannt durch seine Beziehungen zu Mozart, dessen Schüler er war, wurde 1766 zu Schwanenstadt geboren und starb am 17. September 1803. Er komponierte die Arien zu *Lindemayrs* Stück „Der ernsthafte Spaß".

Ratio der Jesuiten, aber sie setzt vorsichtig hinzu: aut si forte necesse sit, non nisi decorus et gravis introducatur in scenam. Mit diesem „aut si forte" hatte man eine bequeme Hintertüre. Und so begegnen wir in der Praxis auch auf den Ordenstheatern genug weiblichen Rollen, von Studenten dargestellt. Und wo es kein Gymnasium gab, und das war doch bei den meisten Stiften der Fall, mußte man in den sauren Apfel beißen und ehrsame Jungfrauen agieren lassen. Das war in *Lambach* zu Lindemayrs Zeit Sitte; ja damals fand man es durchaus nicht anstößig, daß Damen in Männerrollen auftraten. So spielte z. B. im Jahre 1775 die Jungfrau Maria Anna Langthaller in Lindemayrs „Chamäleon des Herrn Rabener" den Varius.

Es ist gerade kein feiner Ton, der in Lindemayers Sachen anklingt, aber seiner Zeit gefiel er — und niemand kann aus seiner Haut heraus.

Dafür hat er das unbestreitbare Verdienst, die Stiftsbühnen von all den lateinischen Schablonendramen befreit zu haben, die bislang zum guten geistlichen Tone gehört hatten. Wenn die Dauphine von Frankreich zu Lindemayrs Versen lachen mochte, warum sollten es nicht auch andere Leute? Durch diesen zufälligen äußeren Erfolg also hat Lindemayr die bodenständige Komik aus ihrer Aschenbrödelstellung befreit.

Früher hatte man beim ernsten Actus nur in den Zwischenspielen lachen dürfen, jetzt hatte sich der deutsche Humor als Selbstzweck durchgerungen.

Was der Lambacher Benediktiner mit Glück inauguriert hatte, das setzten in *Garsten* ein *P. Robert Plank*, in *St. Florian* *F. Aumann* und *Fixlmillner* (1721—1791), die beiden Volksdichter *G. Gugeneder* und *L. Koplhuber* (1763—1826) in *Kremsmünster* fort.

Im „Budlhaubenteufel" und in den Lustspielen „Der Mair in Faistenbühel" und „Die Hühnersteige" lebt der P. Maurus.

Mit dem Jahre 1786, in welchem das *Armeninstitut* auch auf dem Lande allenthalben eingeführt wurde, hörten auch die Bühnen in Stiften mit Gymnasium auf, ausschließlich akademischer Boden zu sein.

---

[1]) So z. B. dramatisierte er die 44. Weissagung im zweiten Buche des Märchens vom 1. April unter dem Titel „Das Chamäleon des Herrn Rabener". Es ist eine Satire auf die Unbeständigkeit.

Man ließ nunmehr, einem Zuge der Zeit folgend, der in den Bestrebungen des Volkskaisers *Josef II.* seinen charakteristischen und vorbildlichen Ausdruck fand, auch schlichte Laien in den früher so sorgfältig gehüteten Tempel der Kunst.

Damit wurde die Bühnensprache ausschließlich deutsch, aber es trat auch in den Chor der Musen der wenig olympische Spaßvogel der Wiener Volksdramatik. Man spielte meist zugunsten der Armen oder der zu Ende des 18. Jahrhunderts häufig in Anspruch genommenen Kriegskasse. Daher wurden Stücke bevorzugt, die dem Durchschnittspublikum gefielen, also auf volle Kassen rechnen ließen.

Die „Deutsche Schaubühne" (Augsburg), ein damals viel benütztes Sammelwerk, bot die vergnüglichsten Stücke, wie sie in *Linz, Steyr* etc. gegeben wurden.

Dieses leichte Kaliber sah man sich so gern an und so machen wir die Wahrnehmung, wie man nach und nach auch an jenen Stätten, wo einst die klassische Muse wonnetrunken im Reiche der Ideale geweilt, mit „ausgeartetem Verlangen zu ihren niedern Dienerinnen" heruntersteigt, um Schillers Worte zu gebrauchen. In einem Jahrhundert war man vom hochtragischen „Cyrus" zu *Kotzebues* „Bruder Moritz",[1]) in einem Jahrzehnt vom „Kurzweiligen Hochzeitsvertrag" zum „Peter Zapfl" und „Fritzl aus Freistadt" gekommen.

Es ist überhaupt interessant zu beobachten, welchen Einfluß die Residenzstadt *Wien* auf die Stiftsbühnen genommen hat.

Hatte man eine Zeitlang *Metastasio* dem Hofpoeten gehuldigt,[2]) so erhielten, als nach der Gründung des Armeninstitutes und dem Aufhören des eigentlichen Schuldramas das Laienelement der Stiftstheater sich immer mehr bemächtigte, auch Leute wie *Kotzebue, Wexel, Stephanie* und viele andere das Bürgerrecht.

Zur Wahlfeier des Abtes *Julian* in *Lambach* am 6. Januar 1795 wurde *Klesheims* Lustspiel „Der Herr Spul" aufgeführt. Im Prologe kommt nun die folgende bezeichnende Stelle vor:

---

[1]) Eine Hs. dieses Stückes in der Stiftsbibliothek zu *Lambach* (18. Jahrhundert) trägt den Vermerk: „mit einiger dem Stift lambachischen Theater angemessenen Abänderung".

[2]) Ausgaben dieses seinerzeit angesehenen Dichters finden sich in den Stiftsbibliotheken; eine Hs. der *Nittetis* verwahrt das Linzer Priesterseminar, wohin sie zweifellos aus geistlichen Kreisen, wahrscheinlich aus einem aufgehobenen Stifte, gekommen ist.

Nun gute Bürger hört! Zu eurem Lob und Ehr
Wird heut auf sein Geheiß das Lustspiel aufgeführet,
Das Seiner Gnaden Herz in *Wien* so sehr gerühret.
Man findet meistentheils von biedern Bürgers Sinn
Nachahmungswürdige, recht schöne Züg' darinn.
Es hätt euch dieses Stück schon eh' ergötzen sollen,
So hat's der gnäd'ge Herr auf's wenigst haben wollen.
Doch war die Zeit zu kurz. Heut aber wird vollbracht,
Was er euch schon so lang zum Dank hat zugedacht.

Hier haben wir also einen Beweis für direkten Einfluß Wiens, der indirekte ist ohnehin durch die Wahl der aufgeführten Stücke allerorten außer Zweifel gestellt.

IV. Baugeschichte des Linzer Theaters.

Aus einem Spielgesuche[1]) der Eggenbergschen Komödianten vom Jahre 1687 geht hervor, daß damals die reisenden Truppen auf dem den Ständen gehörigen *Reitplatze* gespielt haben. Derselbe befand sich schon damals auf der heutigen Promenade.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts richtete man einen städtischen Stadel[2]) an der Donau zu einem Schauspielhause ein.[3]) Man darf nun nicht etwa glauben, mit einem derartigen Kunsttempel seien die Linzer vereinzelt dagestanden; auch größere und reichere Städte, wie z. B. Augsburg, hörten sich bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts die reisenden Gesellschaften in einer solchen Holzbude an.

In der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien war das Modell eines Theaters der deutschen Wandertruppen zu sehen:

Die Bühne ist in eine Scheune hineingebaut. Der Zuschauerraum weist eine Reihe Sitze für Magistratspersonen und sonstige Honoratioren auf, dahinter befindet sich das Stehparterre. Rechts und links ziehen sich vom Eingange bis zum Ende der Bühne zwei Galerien hin, deren jede zwei Reihen Bänke hat. Die Bühne ist durch einen nach der Seite aufgerafften Vorhang nach dem Zuschauerraum abgegrenzt, ein zweiter Vorhang teilt die ganze Bühne in Vorder- und Hinterbühne. Im Hintergrunde befinden sich zwei Prospekte, eine Stubenwand und einen Wald darstellend. Die Kulissen sind drehbar und zeigen auf der einen Seite eine Wald-, auf der anderen eine Stubendekoration. Man spielte

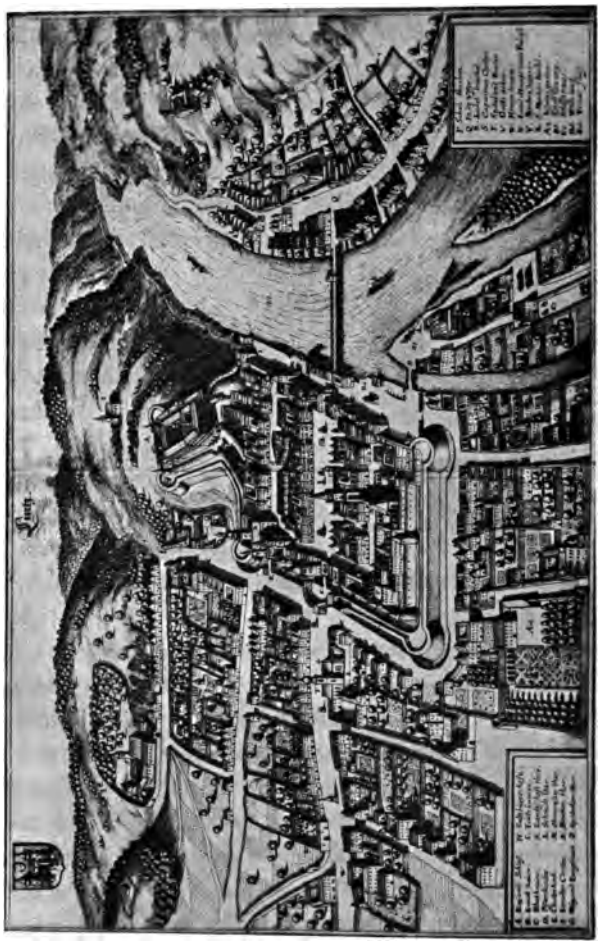
---

[1]) Im Landesarchiv unter „Gesandtschaften", 364, D V 2.

[2]) Nach *Pillwein*, Beschreibung der Provinzial-Hauptstadt Linz, 1824, p. 74, war es die Hausnummer 243, ungefähr an der Stelle, wo heute das Hauptzollamtsgebäude steht.

[3]) Daß das um 1732 geschehen sei, wie *Pillwein* meint, ist nur eine Vermutung oder eine Verwechslung mit dem Jesuitentheater, das im Jahre 1732, ebenfalls an der Donau gebaut wurde.

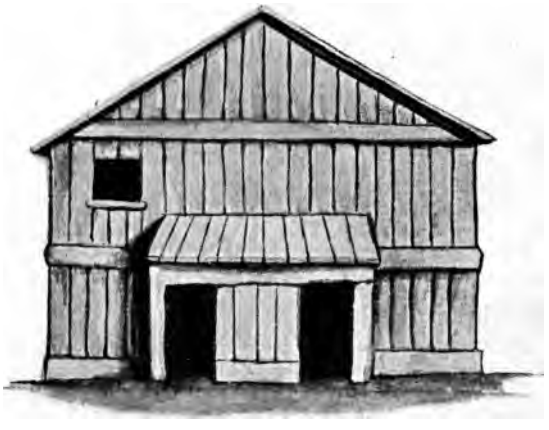
abwechselnd auf der Vorderbühne (Wald) und auf der Hinterbühne (Stube). Bei Verwandlung der Stubendekoration in einen Wald ging der Schauspieler von der Hinterbühne auf die Vorderbühne und der Zwischenvorhang verdeckte die Stubendekoration. Blieb der Zwischenvorhang geöffnet und spielte man in der Stube der



Linz um 1650.

Hinterbühne, so ließ sich das Publikum durch die Waldkulissen der Vorderbühne nicht stören. Auf der Vorderbühne befindet sich eine Versenkungsklappe, von der ein Gang in den Ankleideraum der Schauspieler führt. Vier Treppen führen vom Podium in den Zuschauerraum, drei Türen vom Podium zum Ankleideraum der Schauspieler. Letzterer ist durch zwei Türen mit ersterem verbunden, zwei Treppen und drei Türen führen zum Podium hinauf. Eine

Leiter führt vom Ankleideraum in den Dachraum, wo sich zwei verschiebbare Brücken befinden, die als Standort für die Donner-, Blitz-, Regen- und Flugvorrichtungen dienten. Diese auf der englischen Bühne fußende, in der eben beschriebenen Form aber ursprünglich von Johannes Velten festgestellte Bühnenkonstruktion ist als Grundlage unserer modernen Theatereinrichtungen anzusehen.



Das Linzer Bühnenhaus (Sommertheater) an der Donau.
(Nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1862 im Museum.)

Ungefähr so, nur etwas einfacher haben wir uns auch das Linzer Theater vorzustellen.[1])

Reisende Truppen fanden sich regelmäßig zu den beiden Jahrmarktszeiten im Sommer ein und so hieß diese Bretterhütte das Sommertheater.

Während nun z. B. in Graz,[2]) Brünn[3]) und anderen Provinzial-Hauptstädten 2 Theater waren, eines für die ernste Muse, ein Sommertheater für die Hanswurstiaden, *gab es in Linz nur ein Sommertheater.*

Als daher später der Adel das „regelmäßige" Stück durch ständige Gesellschaften pflegen lassen wollte, war guter Rat teuer. Die Vertreter der beiden Kunstrichtungen, gestützt durch je einen namhaften Bruchteil der Bevölkerung, hatten gleiches Anrecht auf das Theater, konnten aber natürlich nicht zu gleicher Zeit am gleichen Orte spielen. Man richtete also, damit sie sich nicht gegenseitig Konkurrenz machten und das Publikum beider Genüsse teilhaft werden konnte, die Sache so ein, daß z. B. unter Bullas Direktion das Sommertheater um 5 Uhr, das regelmäßige Schauspiel um $6^1/_2$ Uhr begann.

Bis in die Sechzigerjahre war aber das Sommertheater unan-

[1]) Es faßte ungefähr 400 Menschen.

[2]) Bis 1775 auf dem Tummelplatze, dann ein Neubau in Verbindung mit dem Redoutensaale. Das Sommertheater (1701) war eine große Bretterhütte vor dem Eisentore. *A. Schlossar,* Inneröesterr. Stadtleben vor hundert Jahren. Wien 1877, p. 29, 34.

[3]) Das Theater in Brünn wurde 1732 gebaut.

gefochtener Tummelplatz der Hanswurstiaden. Man spielte unermüdlich von 4 Uhr nachmittags bis 9 Uhr abends.

Das Eintrittsgeld war für das vordere Parterre ein Silbersiebner, in die Galerie ein Silbergroschen und auf das Stehparterre ein Kreuzer. Daher hieß das Sommertheater auch Kreuzerspiel, Kreuzerkomödie, Kreuzertheater.

Jede Komödie hatte zwei oder mehrere Akte; nach jedem derselben mußte wieder bezahlt werden, wollte man noch länger beiwohnen.

Am Ende jedes Stückes gab es dann eine Belagerung oder eine Schlittage, manchmal produzierte sich ein Taschenspieler oder einer, der aus einer Hutscheibe alle möglichen Hutformen zu machen verstand, u. dgl.

Der Kasperl aus Böckls Marionettentheater.
(Original im Museum.)

An dem Stadel war vorn ein kleiner Vorbau, in welchem die Kasse war und von dessen Eingängen der eine auf das Parterre, der andere auf die Galerie führte; rechts vom Stadel war eine Vorrichtung für ein Policinello- oder Marionettenspiel, welches die Aufgabe hatte, die immer vor dem Theater stehenden Leute anzulocken, in das Stück hineinzugehen.

Die Rückständigkeit gegenüber anderen Orten muß man aber doch in Linz empfunden haben. Denn als um die Mitte des 18. Jahrhunderts, teilweise schon etwas früher, viele Städte anfingen, die alten *Ballhäuser* zu Theatern umzugestalten,[1]) wurde es bald auch in der oberösterreichischen Hauptstadt lebendig.[2])

Hier griff nämlich diese Idee der durch seinen Bau der Ursulinen- und Elisabethinenkirche bekannte Baumeister *Khrüner*[3]) auf. Im Jahre 1751 bat er die Stände des Landes um „Erbau- und Zurichtung des ständischen Ballhauses (vor dem Schmidtor) zu einem Komödiehaus und Redoutensaal". Er wurde jedoch

---

[1]) In *Wien* z. B. 1741, in *Regensburg* 1760.

[2]) Die folgenden Ausführungen beruhen, abgesehen von einigen Ergänzungen und Berichtigungen, in der Hauptsache auf dem verdienstvollen Aufsatze *Dr. F. Krackowizers* über die Baugeschichte des Linzer Theaters im „Oberösterreicher" vom Jahre 1870 und den Akten-Exzerpten der Ephemeriden *Staubers* (Linz 1884).

[3]) *Krackowizer* schreibt Grimmer, *Pillwein* Krinner, *Stauber* Khrüner.

mit Bescheid vom 17. November d. J. abgewiesen, indem die Stände erklärten, „die Bewilligung dieses Vorschlages sei weder zu ihrer Ehre noch zu ihrem Nutzen, wohl aber würden dadurch ihre allda befindlichen Gebäude und das Landhaus selbst der näheren Feuersgefahr und anderen Unzukömmlichkeiten ausgesetzt".[1]) So blieb es also wieder beim alten.

Im Laufe der Zeit drängte sich aber den Bürgern der Stadt doch die Überzeugung auf, daß sie hinter anderen Gemeinwesen nicht länger zurückstehen dürften, und so schritten im Jahre 1761 der Bürgermeister, Richter und Rat um einen Beitrag der Stände für eine geplante Vergrößerung des Theaters ein. Sie hatten im Sinne, „im allhiesigen Stadt-Komödienhause eine doppelte Gallerie zu errichten und das Theater mit genugsam sauberen Fenstern zu versehen". Sie seien jedoch, erklärten sie, nicht imstande, die erforderlichen Kosten von wenigstens 1000 fl. zu bestreiten, „da gemeiner Stadt aerarium allzusehr geschwächet und erschöpft" sei.

Mit Beschluß vom 19. November d. J. bewilligten die Stände einen Beitrag von 400 fl.

Das Theater wurde nun in einen besseren Zustand gesetzt. Eine adelige Theatral-Sozietät sorgte, daß immer eine Truppe hier spielte.

Die Einnahmen waren aber so gering, daß sich der Impresario im Jahre 1769 genötigt sah, an die Stände ein Promemoria folgenden Inhaltes zu richten: „Die großmüthige Denkungsart, mit welcher die löblichen Herren Stände für das Publicum jederzeit besorgt waren, läßt uns nicht zweifeln, daß nicht die Herren Verordneten zur Unterhaltung der beständigen Spektaklen einen Beitrag machen werden, besonders da bei allen gesitteten Völkern solche von der Unart gereinigte Komödien für eine Unterhaltung angesehen werden, welche die Sitten bessert. Der vor einigen Jahren gemachte Beitrag zur Herstellung des Komödienhauses hat seinen Endzweck erreicht, daß Linz sich seiner Schaubühne nicht schämen darf; die in das dritte Jahr fortwährende Unterhaltung der Komödien zeiget, daß es an dem Personale derselben nicht mangle. Bloß alleinig äußert sich die geringe Einnahme, besonders zur Sommerszeit. Wir hoffen demnach, daß die Herren Verordneten mit einem jährlichen Zuschuß von 400 fl. uns an die Hand gehen werden" usw.

Zu Beginn des Jahres 1769 bewilligten nun die Stände den damaligen Entrepreneurs des Theaters einen jährlichen Beitrag von

[1]) In der „Linzer Zeitung" vom 2. März 1767 wird die Versteigerung des alten Ballhauses oder Männerhofes vor dem Schmidtor angekündigt (heute das Haus des Herrn Kaufmanns Reininger).

400 fl. aus dem landschaftlichen Bauschreiber- und Hofmeistereі-Fonds.

Im Jahre 1773 setzten *Graf Gottlieb von Klam* und *Achaz Freiherr von Stiebar,* beide Mitglieder der adeligen Theatral-Sozietät, die Erbauung eines *Redoutensaales* seitens der Stände durch. Der Beschluß datiert vom 28. April.

Jetzt griff man die Idee des Baumeisters Khrüner wieder auf und die adelige Theatral-Sozietät richtete an die Stände folgendes Gesuch: „Das Vergnügen, welches die gesittete Welt bei der von allen unanständig und ungereimten Possen nunmehro gereinigten Schaubühne empfindet, veranlaßte die Vergrößerung der theatralischen Societät, damit sich das Linzer Publikum noch fernerhin bei dieser so edel als angenehmen Unterhaltung ergötzen möge. Zumalen aber das dermalige bei dem Wasser situierte Theaterhaus bei übler Witterung sehr unbequem und bei selben sich solche Baufälligkeiten an Tag legen, welche nicht anderst als durch sehr große Unkösten herzustellen sein, zu geschweigen, daß der Raum desselben so eingeschränkt, daß zur notwendigen Aufbehaltung der Garberobe und übrigen Theatral-Requisiten kein hinlänglicher Raum vorhanden, so erfordert die Notwendigkeit, daß auf einen anderen anständigen Platz fürgedacht werde. Das Wohlgefallen, so Linz über den hergestellten Redoutensaal bezeiget, wird sich sicher vermehren, wenn an selben auch das Theatral-Gebäude angeschlossen würde,[1]) zu welchem die Schießstatt und Fechtboden, dann die nebenliegende Wiese außer der Einfahrt in den neuen Stadel genugsamen Raum und Bequemlichkeit verschaffet."

Die Gesuchsteller führen in ihrem Schreiben noch aus, daß die Kosten nach dem Überschlage sich höchstens auf 9000 fl. beliefen und daß man sich mit der bestimmten Erwartung schmeichle, die Stände würden den Neubau auf ihrem Grunde bewilligen oder wenigstens einen Beitrag zu einem solchen geben.

Die Stände bewilligten mit Beschluß vom 24. April 1774 die Führung des Baues auf ständischem Grunde und 1000 fl. Diese Summe reichte nicht hin und so suchte der begeisterte Theaterfreund Baron *Stiebar* im folgenden Jahre den Verkauf des den Ständen gehörigen Bergschlößchens um 3000 fl. durchzusetzen. Der Nutznießer desselben, Graf Stanislaus Hohenfeld, gab seine Einwilligung, da ein neues Theater, „zur Zierde der Stadt sowohl als zu einer anständigen Unterhaltung der Noblesse und des Publici" gereichen werde.

[1]) In Graz geschah das 1775.

Der Herrenstand schrieb daher in der „Linzerischen Montags Ordinari Zeitung“ vom 1. Jänner 1776 die öffentliche Feilbietung des Bergschlössels oder Mäderer Gütels aus.

Trotzdem wurde aus dem ganzen Plane nichts.[1]) Wie es scheint, hat die Landesregierung einen Strich durch die Rechnung gemacht.

Man kann das aus der gereizten Antwort der Stände auf den Regierungserlaß vom 11. Juni 1777 erschließen, in welchem die eigenmächtig unternommene Ausbesserung des Redoutensaales und der übrigens schon 1769 beschlossene jährliche Beitrag von 400 fl. beanständet wurde.

Wegen des zweiten Punktes rechtfertigten sich die Stände mit dem Hinweise, daß sie „diese zur Unterstützung der öffentlichen Ergötzlichkeiten und Unterhaltung gereichende Auslage nicht aus unechter, sondern in der Absicht bewilligt hätten, damit durch selbe die mit vielen Auflagen gedrückten Gemüter der Insassen ermuntert, die Bürde der Kontributionslast in Vergessenheit gebracht und die vasallische Willfährigkeit in ununterbrochener Blüte erhalten, auch ansehnlichen Gästen und Durchreisenden der Aufenthalt annehmlich gemacht werde“.

Diese Ausführungen scheinen doch ein Hieb für die Verweigerung des Theaterbaues zu sein; sie halfen aber nichts.

Nach wie vor mußte das Theaterpublikum zur Donau hinunterwandern, bis bei der großen Überschwemmung im Jahre 1786 der alte Kasten zusammenfiel.

Notdürftig wiederhergestellt, war diese Bude an der Donau später nur mehr der Tummelplatz für den hölzernen Kasperl und Konsorten, bis ihr Herr und Meister *Böckl* im Jahre 1794 das Marionettentheater an den Schauspieldirektor *Glöggl* verkaufte, der es in den Garten des Gasthofes „Zum römischen Kaiser“ (heute Poche-Haus auf der oberen Promenade) übertragen ließ. Hier wurde eine Bretterbude errichtet, an die Stelle der Figuren traten Schauspieler (Thiewitz, Ferrari und dessen Frau, Hackl u. a.) und das Sommertheater neuen Stiles war fertig.[2])

Ein Neubau war jetzt nach der Zerstörung des alten Theaters durch das Wasser eher denn je zu gewärtigen.

Der Bürgermeister *Seegmüller* wandte sich im selben Jahre noch an die Regierung mit dem Ersuchen, es möchte das städtische

[1]) Dafür untermauerte man das Schauspielhaus am Wasser.

[2]) Nach Notizen vom Jahre 1862 im Museum.

Schauspielhaus, zu dessen Herstellung die für die schwer getroffene Stadt unerschwingliche Summe von 470 fl. 20½ kr. notwendig wäre, für die Zukunft als zur Aufführung von Theatervorstellungen ungeeignet erklärt und die Herstellung einer andern, von der Stadt ganz unabhängigen Schaubühne veranlaßt werden. Dazu sei die Landesvertretung oder der Kaiser um einen ausgiebigen Beitrag zu bitten. Die Stadt könne nicht zu einem Theaterneubau gezwungen werden, da ein solcher nicht nur der Stadt sondern dem allgemeinen Wohle diene. Jedenfalls sei aber der jetzige Platz durch seine Lage am Ende der Stadt und die stete Überschwemmungsgefahr durchaus ungeeignet.

Diese Eingabe leitete das Gubernium an die Stände und als Josef II. im selben Jahre in Linz weilte, trug man auch ihm die Sache vor. Das Projekt, neben dem Redoutensaale das Theater zu bauen, fand seine Billigung. Mit Handbillett aus Steyr vom 9. Oktober 1786 gab er dem Wunsche Ausdruck, es möge das Theater seiner Länge nach nicht Gassenfront bilden, sondern in den Garten hinein zu stehen kommen; das Tor am Ende des kleinen Redoutensaales sei abzubrechen und statt dessen eine Gasse bis an die Reitschule herzustellen, um die Zu- und Abfahrt um das ganze Theater zu bekommen.

Am 16. Oktober 1786 erstatteten die Stände an die Regierung den verlangten Vorschlag. Sie seien, hieß es darin, in Erwägung, daß in allen Hauptstädten der Erbländer mit kaiserlicher Genehmigung zur gesitteten Unterhaltung und gemeinschaftlichen Zusammenkunft aller Stände zumeist durch ständische Unterstützung Schauspielhäuser erbaut worden sind, mit dem geplanten Bau einverstanden. Der Platz neben dem Redoutensaale sei dazu sehr geeignet, weil man dort Gelegenheit habe, während der Vorstellung sich in den Saal oder in den Garten zu begeben oder auf der Wallpromenade sich zu ergehen. Die Kosten betrügen 25.421 fl. 46 kr. und wäre die Allerhöchste Bewilligung darüber einzuholen, diese Summe aus dem Domestikalfonds gegen 3½% Verzinsung beschaffen zu dürfen. Dieses Kapital wäre mit 1200 fl. jährlich derart zu amortisieren, daß von dem Impresario für die Benützung des Theaters jährlich 400 fl., für die Abhaltung der Bälle etc. 300 fl. und die restlichen 500 fl. aus dem Innviertler Extra-Domestikal-Steuerfonds gezahlt würden.

Allein der Bau kam auch diesmal nicht zustande. Ein Hofbillett vom 13. November 1786 trug nämlich den Ständen folgendes auf: Zuerst sind die Erweiterungsbauten bei den barmherzigen

Brüdern und Elisabethinen und die anderweitig notwendigen öffentlichen Humanitätsanstalten auszuführen. Erst dann kann zum Theaterbaue geschritten werden.

Nun verwendete sich der damalige Regierungspräsident *Graf von Rottenhan* und so wurde als Ersatz für das zerstörte Theater an der Donau das neue Ballhaus (Redoutensaal) der Stände zu einem Bühnenhause umgestaltet und zu Ende des Jahres 1787 seiner nunmehrigen Bestimmung übergeben. Es maß 14 Klafter in der Länge, 5 Klafter und 4 Schuh in der Breite und 5 Klafter in der Höhe.

Redoutensaal (Theater) und Gasthof „Zum römischen Kaiser" beim Brande im Jahre 1800.

(Nach einem Ölgemälde im Museum.)

Die drei Stockwerke wurden auf beiden Seiten mit Galerien, in der Mitte aber mit Logen versehen, und zwar waren im ersten Stockwerk sieben, im zweiten acht, im dritten sechs Logen angebracht.

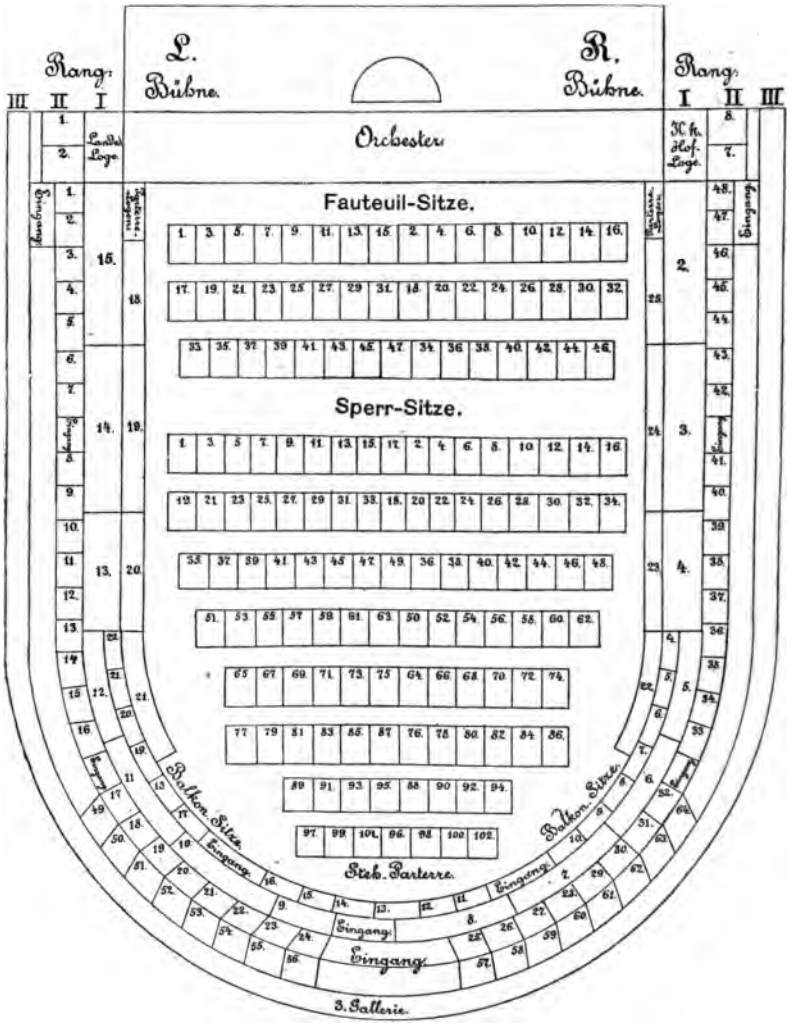
Da die Brücken und Bänke im Parterre weggenommen werden konnten, so ließ sich der Saal jederzeit auch zu Kasinos und Bällen verwenden.

Wie wir gehört haben, wollte schon im Jahre 1782 Graf Philipp Rosenberg für seine Entreprise den Redoutensaal haben, erhielt ihn aber nicht.

Jetzt hatte die Not zu diesem Auswege gezwungen. Es war freilich ein unbequemer Notbehelf und immer mit Feuersgefahr verbunden.

Da winkte ein glücklicher Stern. Im Jahre 1792 überreichten die Stände dem Kaiser Franz, als dieser auf seiner Rückreise von der Krönung Linz passierte, 6000 Dukaten als Krönungsgeschenk.

Der Kaiser nahm sie an, widmete sie aber zum Wohle des Landes. Ein Teil (10.000 fl.) sollte nun nach dem Antrage der Stände zur Erbauung eines ordentlichen Schauspielhauses und der übrige Betrag zur Wiederherstellung des Kasinogebäudes in seinem vorigen



Sitzplan des Linzer Theaters.

Zustande verwendet werden. Der beantragte Bau wurde zwar genehmigt, die Ausführung aber von dem zu erwartenden Friedensschlusse abhängig gemacht, somit bei der damaligen Weltlage auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben. Es blieb also nichts anderes

übrig, als sich mit dem improvisierten Theater im Redoutensaale wieder bis auf weiteres abzufinden.

Am 15. August 1800 brach Feuer im Schlosse aus, welches einen solchen Umfang annahm, daß ihm das Landhaus, die Altstadt, Klostergasse, Hahnengasse und die Häuser auf dem Hauptplatze bis zum Schmidtore zum Opfer fielen. Es war ein schrecklicher Brand. Begreiflicherweise sah man jetzt jedes feuergefährliche Objekt mit doppelt ängstlichen Augen an und so mußte das Bauamt den Redoutensaal mit dem Theater besonders gefährlich finden. Im

Das Landestheater in Linz, eröffnet 1803.

Herbste dieses Jahres noch erfolgte eine genaue Untersuchung in dieser Richtung und auf Grund des Ergebnisses desselben wurden Sicherheitsmaßregeln getroffen. Die Bühne mußte von allen entbehrlichen Geräten befreit, alle Dachzimmer geräumt und versperrt werden und in den Kasinogarten hinab brach man zwei Ausgänge mit hölzernen Treppen.

Die beantragte Sperrung war zwar nicht bewilligt worden, aber das Gebäude wurde für den Zweck eines Schauspielhauses als ungeeignet erklärt und die Regierung gebeten, die Allerhöchste Genehmigung zu einem Neubaue zu erwirken. Diese erfolgte mit 1. November 1800. Der Bau begann nach dem Vorbilde des von

Schikaneder gebauten Theaters an der Wien, nur in etwas verjüngtem Maßstabe.[1])

Die Gesamtauslagen beliefen sich laut Bauamtsbericht vom 12. Februar 1810 und des an die Stände in dieser Sache erstatteten Vortrages auf 101.458 fl. 44 kr., wovon auf den Bau 86.247 fl. 6 kr., auf die innere Einrichtung 14.342 fl. 11 kr., dann auf sonstige Auslagen 869 fl. 27 kr. entfielen.

Im Jahre 1803 war das neue ständische Schauspielhaus hergestellt; die Eröffnung geschah am 4. Oktober, am Namensfeste Sr. Majestät des Kaisers.

Schon im Jahre 1811 äußerte sich *Dr. F. Sartori* in seiner „Neuesten Reise durch Österreich ob und unter der Enns", I., p. 425: „Schade, daß der Raum für die steigende Volkszahl zu klein und die eigentliche Bühne nicht bequem ist." Seitdem ist ein Jahrhundert verflossen und die Bevölkerungsziffer auf das Dreifache gestiegen.

. . Daher ist es gerechtfertigt, den Wunsch auszusprechen, es möge das Land ob der Enns in Bälde seiner Landeshauptstadt ein würdiges Schauspielhaus widmen, bestimmt, einer wahren, edlen Kunst ein neues Heim zu sein, das angesichts der vollständig veränderten Verhältnisse ebenso eine Notwendigkeit ist, als es im Jahre 1803 der Bau des heutigen Theaters war.

[1]) Es faßte im Jahre 1892 im Zuschauerraum 1200 Personen mit 12 Logen. Die Pläne zum heutigen Theater befinden sich im Museum.

V. Geschichte des Linzer Theaters.

Zu allen Zeiten hat das Volk das Bedürfnis nach Zerstreuung und Unterhaltung empfunden und befriedigt. Eine noch erhaltene Predigt aus dem 9. Jahrhunderte[1]) tadelt an den Bewohnern unserer Gegenden die Sitte, an Sonn- und Festtagen auf gute Mahlzeiten und schweren Trunk Tänze und ausgelassene Lieder folgen zu lassen.

Das war freilich zu einer Zeit, da unser Stamm noch halb heidnisch war.

Aber auch später, als der christliche Glaube allerorten seine Herrschaft angetreten hatte, wich der Hang zu mitunter recht derben Lustbarkeiten nicht.

Selbst die Andacht des Herzens würzte sich das Mittelalter in seiner Weise. Es mochte in den frommen Spielen von der gnadenreichen Geburt des Heilandes und Jesu bitterem Leiden ebensowenig heitere Szenen missen, als es auf die Possen der Fastnacht verzichtete.

Dieses Nebeneinander der heterogensten Momente in den Unterhaltungen setzt freilich eine Zeit voraus, die noch naiv dachte und mit allen Sinnen am Äußeren hing. So versteht man, wie die Mysterien voll tiefer Glaubensinnigkeit und derbe Bauernspiele das gleiche dankbare Publikum fanden.

Hatte man auch, wie aus dem Zeugnis für den ludus paschalis im Stifte *St. Florian* hervorgeht, im 13. Jahrhunderte bei uns alles Possenhafte aus den kirchlichen Spielen entfernt, beziehungsweise ihren streng kirchlichen, liturgischen Charakter treu bewahrt, so

---

[1]) In einer Handschrift aus dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstifte *Suben*, die aber wohl aus Salzburg stammt.

Die betreffenden Worte in der Predigt (De natalitiis martyrum) lauten: In sacris festivitatibus choros ducendo saltare et cantica luxuriosa et turpia proferre.

hinderte das z. B. den Propst von *Ranshofen* nicht, in Passau ein „Schimpf" haus zu bauen.[1])

Eine charta reformationis für das Stift *St. Florian* aus dem Jahre 1451 verbietet die Tänze der Bauern an Festtagen und was immer für Spiele innerhalb der Klosterfriedung.[2]) Also müssen sie üblich gewesen sein.

Einen Großteil der Unterhaltung besorgten im Mittelalter die fahrenden Spielleute[3]), deren Anwesenheit an den Höfen der Fürsten[4]) und Vornehmen und massenhaftes Zusammenströmen bei großen Festlichkeiten uns durch Angaben der mittelalterlichen Geschichtswerke und durch Erwähnungen in den Disziplinarvorschriften der geistlichen Behörden beglaubigt ist.

Unter dem fahrenden Volke finden wir Elemente der verschiedensten Art. Sie übernahmen den Vortrag der altüberlieferten nationalen Heldengesänge, doch erstreckte sich ihre Tätigkeit auch bis zur Vorführung dressierter Bären und Hunde und zur niedrigsten Possenreißerei; auch zeigten sie sich mit Tänzen, sowie mit Taschenspieler- und Akrobatenkünsten. Wenn ein solcher Trupp von Spielleuten in einer Festversammlung erschien, so bot sich ein Programm dar von ähnlicher Mannigfaltigkeit, wie heutzutage in einem Café chantant.

Zu ihrem Repertoire gehörten nun auch zweifellos dramatische Vorführungen in der Form des Marionettenspiels und sonstige komische Szenen und aus diesen hat man sich vielfach die Entstehung des weltlichen Dramas komischen Inhaltes erklärt. Man hat dann ferner auf die Narrenfeste in den Kirchen[5]), auf die komischen Episoden in den geistlichen Dramen, auf altüberlieferte Volksfeste und Volksspiele hingewiesen, die dramatische Elemente in sich bargen.

---

[1]) Haus für Spiel und Unterhaltung. Urkunde vom 12. Oktober 1296 (Passau) im Urkundenbuche des Landes ob der Enns IV, 243, Nr. 269.

[2]) A. Czerny, Zwei Aktenstücke etc., p. 76.

[3]) Ich habe schon früher erwähnt, daß sich im Rentbuche des Stiftes St. Florian vom Jahre 1404 eine eigene Rubrik für Geldgeschenke an „ioculatores et vagi" findet.

[4]) Der kränkliche Kaiser Friedrich III. ließ sich auf seiner Burg zu *Linz* durch seinen Possenreißer Georg, der sich „König von Portugal" nannte und die „Ritterwürde" verlieh, die Grillen vertreiben. (E. Simonsfeld, Itinerario di Germania dell anno 1492, Venezia 1903, p. 20 des Sonderabdruckes.)

[5]) Die Sitte der *Knabenbischöfe* ist auch bei uns bekannt gewesen, wie eine Rechnung vom Jahre 1480 im Urbar des Stiftes *Waldhausen* zeigt: Item den schuelern mit den Bischoven successive 6 β 20 δ.

Allein das ist alles nur sehr bedingt und nur in Bezug auf einzelne Abarten des Dramas von Einfluß gewesen.[1])

Etwas Sicheres läßt sich über die Anfänge des komischen Dramas nicht sagen.

In den Possenspielen des ausgehenden Mittelalters tritt uns eine neue dramatische Urform entgegen, völlig verschieden von den vereinzelten Spuren des komischen Dramas, die uns aus der früheren Zeit vorliegen. Während die früheren Spuren uns fast durchwegs auf den Kreis der berufsmäßigen Gaukler und Lustigmacher hinwiesen, dürfen wir hier einen Zusammenhang mit althergebrachten volkstümlichen Festlichkeiten annehmen.[2])

Reif- und Schwerttänze, wie sie die Messerer von *Steyr* zum Beispiel noch 1680 vor dem Kaiser Leopold I. aufführten,[3]) kommen schon im 15. und 16. Jahrhunderte vor und zeigen dort die Verbindung von Verkleidung und Deklamation.

Wenn man nun Rede und Gegenrede in diesen meist zur Fastnachtzeit aufgeführten und daher nach ihr benannten Spielen etwas lebendiger gestaltete, so konnte darin ganz wohl ein fruchtbarer Keim zu weiterer Entwicklung liegen.

In die Aufzüge der Fastnacht brachte man nun vielfach dadurch eine dramatische Bewegung, daß die Tänzer im Charakter von Bauern und Bäuerinnen auftraten und etwa eine Brautwerbungsszene oder Verhandlungen der Bauern mit einem herumziehenden Scharlatan oder, was am häufigsten geschieht, einen komischen Bauernprozeß vorführten.

Ich habe schon in einem andern Zusammenhange auf *Bauernspiele* und die Posse „Rumpolt-Mareth“ hingewiesen, die auch in unserem Lande bekannt waren.

Diese Fastnachtspiele, sowie die Ansätze zu einem ernsten weltlichen Drama führten in der Folge gleicherweise zur Ausbildung eines berufsmäßigen Schauspielerstandes, am frühesten wohl in England und Italien.

Aber erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts treffen wir in der Landeshauptstadt, die ja doch für derlei Leute in erster Linie in Frage kam, welsche und englische Komödianten.

Im Jahre 1614 berief Kaiser Matthias den ersten österreichischen Reichstag nach Linz ein, der 14 Tage daselbst versammelt war.

---

[1]) *Creizenach* a. a. O., p. 379f. und 390.

[2]) *Creizenach*, p. 408f.

[3]) *Pillwein*, Geschichte der Stadt Steyr, Linz 1837, p. 305.

„Die Abgesandten", heißt es in Khevenhüllers Annalen, „sein ansehnlich erschienen und wurden große Pankedt, auch *schöne Comoedien von welschen Comoedianten,* Ringrennen und Schießen

Linz um 1600.

gehalten." Der Kaiser hatte eigens von Italien Komödianten kommen lassen und, wie die Hofrechnungen ausweisen, fürstlich gehalten.[1])

Ein Jahr früher hatte die bekannte Truppe *Johns Spencers* in Linz ihr Repertoire („Philole und Marianne", „Celide

[1]) *Joh. Meissner,* Die Englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884, p. 56f.

und Sedea“ etc.) abgewickelt.[1]) Seitdem kamen öfter solche Gesellschaften; in den Achtzigerjahren waren die *Eggenbergischen* Komödianten hier, die sich eines großen Rufes erfreuten.[2])

In ihrem Spielgesuche vom Jahre 1687 heißt es u. a.: „ . . . wasgestalten wir schon in das zwölfte Jahr in fürstlich Eggenberg'schen Diensten verbleiben und bereits an fünf Jahre alhier die hohe gnad genoßen, mit letzten Comoedien eine hochlöbliche Landschaft in dem Reitplatz unterthenigst zu bedienen. Wenn nun anizco letztere gnedigste Herschafften zu Wien subsistiren und wir widerumb die Dames und Cavalliren dieser kommenden Bartholomäus-Meß mit neuen Comödien und Kleidern zu bedienen bereit sein, wofern uns der Consens[3]) zu agiren verstattet und die vorige gnade, die wir ehemals hier genossen, widerholet wurde . . .“

Regelmäßig fand sich zu den Jahrmarktszeiten der Landeshauptstadt irgendeine Bande ein, die handwerksmäßig ihre Rollen herunterarbeitete. Dann gab es wieder einmal eine welsche Opernsängerei oder es kam eine Truppe, deren Mitglieder unter Umständen Schauspieler, Sänger, Ballettänzer und Pantomimiker zugleich waren.[4]) Für das Durchschnittspublikum waren die Harlekinstücke unentbehrlich, aber auch die besseren Kreise konnten es sich nicht versagen, ab und zu an den Spässen des Hanswursts sich zu vergnügen. Der berühmte *Prehauser*, der im Bunde mit einem gewissen *Geißler* 1722 in *Linz* und mit einer eigenen Truppe in *Steyr* spielte, wo er sich mit der Gesellschaft der Witwe *Steinmetz* vereinigte[5]), eroberte sich auch bei uns aller Herzen und künftig gab es keine anderen Theatersiege als im Zeichen Bernardons.

Das war so unter *Schwertberger*[6]) und *Menninger*[7]), die in

---

[1]) *R. Prölß*, Geschichte des neueren Dramas III 1, Leipzig 1883, p. 186ff.

[2]) Ein hervorragendes Mitglied dieser Truppe war *Joh. Val. Petzold* oder *Kilian Brustfleck*, wie er sich als Schauspieler nannte.

[3]) Im Jahre 1690 reichten sie in Prag um die Konzession ein. (*O. Teuber*, Geschichte des Prager Theaters I, Prag 1883, p. 93.)

[4]) Im Jahre 1757 z. B. verschreibt sich der Prager Opern-Impresario *Locatelli*, der schlechte Geschäfte machte, eine „auserlesene Bande deutscher Comoedianten mit vier Tanzern“ aus *Linz*. (*O. Teuber*, Geschichte des Prager Theaters I, p. 226).

[5]) *Schmid*, Chronologie des deutschen Theaters 1775, p. 55.

[6]) Nach dem Gothaer Theaterkalender vom Jahre 1791, p. 272, entführte diese Gesellschaft hier die nachmalige Schauspielerin Therese Schimann.

[7]) Ein Mitglied dieser Truppe, *J. Unger*, vollendete hier am 15. Dezember 1759 den „Kaufmann von London“ von F. J. Moser, wahrscheinlich eine Überarbeitung des gleichnamigen Hanswurststückes von J. F. v. Kurz (Goedekes Grundriß V, p. 343, 163).

Linz spielten, und als Chr. G. Klemm in Wien 1762 den Kampf gegen den Hanswurst eröffnete, agierte hier der bekannte *Franz Josef Sebastiani* mit seiner Truppe noch munter seine Harlekinaden.

Nur widerwillig zollte er dem „regelmäßigen Stücke" seinen Tribut[1]) und auch nur, wie es scheint, solange er Leute wie Müller und Schimann in seiner Gesellschaft hatte.

Joh. Heinr. Friedr. Müller, eigentlich Schröter, geboren zu Halberstadt am 20. Februar 1738, studierte in Halle, war Hauslehrer bei Schuch, unter dem er dann als Schauspieler auftrat, kam zu Schönemann, richtete dem Grafen Hodiz zu Roswalde eine Gesellschaft ein, ging dann nach Linz, wo er Sebastianis Vertrauen so sehr gewann, daß er sogar die Leitung des Theaters erhielt, und 1763 zu Weiskern nach Wien. Er stand auf Seiten des regelmäßigen Schauspiels, machte 1776 im Auftrage Josefs II. eine Theater-Studienreise durch Deutschland, wurde 1778 Direktor des deutschen Singspiels in Wien und starb daselbst am 8. August 1815. Junge Helden und muntere Liebhaber waren seine Hauptrollen.

Josef Gottfried Schimann, geboren am 13. Februar 1745 in Graz, war einer der bekanntesten Schauspieler seiner Zeit. Seine Frau Therese geb. Bayer war ebenfalls eine tüchtige Kraft. In Linz am 24. Aug. 1748 geboren, wurde sie als Kind von dem Theaterdirektor Schwertberger, der eben mit seiner Gesellschaft in Linz spielte, ihren Eltern entführt und nach Schlesien gebracht. Schwertberger wollte nur Geld verdienen, um es dann zu verspielen und zu verprassen, und kümmerte sich nicht im geringsten um die Erziehung der von ihm angenommenen oder geraubten Kinder. So wuchs auch die Bayer in bejammernswerten Verhältnissen auf, bis sich der nachmalige Theaterdirektor *Vogt* und dessen Frau des armen Kindes annahmen. Sie bildete sich für das Theater aus und soll bereits mit 17 Jahren in der *Miß Sara Sampson* die Titelrolle nach *Lessings* persönlicher Anleitung mit größtem Erfolge gespielt haben.[2]) Bald darauf wurde sie von Döbbelin nach Berlin engagiert, wo sie erkrankte. Sie kehrte nach Linz zurück und heiratete hier den Schauspieler Schimann. Vier Jahre nach seinem Tode ging sie mit Schopf nach Prag, dann zu Wahr, wo sie sich besonders in komischen Müttern einen Namen machte. Sie starb am 19. September 1790. Schopf ließ ihr von dem Prager Künstler Lederer ein schönes Monument errichten.[3])

---

[1]) Er hatte seine Entreprise mit *Dyks* Bearbeitung des „Essex" eröffnet. *Herrl* sagt in der Wochenschrift „Welt" vom Jahre 1762, *Sebastiani* spiele bereits lange in *Linz*. Dieses „lange" kann aber höchstens ein Jahr bedeuten; 1761 war nämlich Sebastiani noch in Brünn, wohin er die ersten Ballette brachte. Schmids Chronologie des deutschen Theaters, p. 214 und 231, schildert ihn als schlechten Schauspieler und Impresario von Harlekinstücken und Klemm greift ihn im 29. Stück der „Welt" als den Impresario des Preßburger Theaters wegen der von ihm gepflegten Hanswurststücke an.

[2]) Nach dem Gothaer Theaterkalender vom Jahre 1791, p. 272. Das müßte also 1765 unter Vogt in Berlin gewesen sein, vielleicht aber doch noch 1764 in Breslau. Ich konnte darüber nichts finden.

[3]) Ihre Silhouette ist von *Nilson* in *Augsburg* gestochen worden, der sie

Wie lange Sebastiani hier in Linz spielte, ist nicht genau zu ermitteln; im Jahre 1764 debütierte bei ihm noch *Schimann* als Myrtell in *Gellerts* „Band“ und im selben Jahre soll er in Mainz mit Schröder als Lustigmacher gespielt haben.[1])

Die Schauspielerin Edmunda Scholz, geb. Tilly (1754—1797).
(Nach einem Stiche in der Wiener Hofbibliothek.)

Im Jahre 1765 wurde das Theater gleich allen anderen des Reiches wegen des Todes des Kaisers Franz I. für ein Jahr geschlossen.

Nach Ablauf der Sperre berief der Adel von Linz den bekannten Wiener *Josef Weidmann,*[2]) der dann hier die Rolle des Bernardons vertrat.

Während es in dieser Zeit selbst bedeutende Kräfte des „regelmäßigen“ Stückes, wie z. B. die Schauspielerin Mad. *Körner,* die 1769 hieher kam,[3]) mit knapper Not zu einem Achtungserfolge brachten, wurden Leute wie *Brunian* mit seinem alten, unverwüstlichen Hanswurst *Prehauser* mit Jubel begrüßt.[4])

Der nächste Direktor, den die adelige Impresa engagierte, war *Max Scholz* (1744—1800),[5]) der im Jahre 1772 die Linzer Bühne übernahm und sich um die Reform derselben große Ver-

auch, freilich schlecht genug, wie Zeitgenossen berichten, als Ophelia in der Szene mit Hamlet: Sei keusch etc. dargestellt hat.

[1]) Nach *Goedeke,* Grundriß[2], 5. Bd. Dresden 1893, p. 239.

[2]) *Weidmann* hatte schon unter *Sebastiani* hier gespielt. (Im Jahre 1772 ging er von Linz nach Graz. *De Luca,* Das gelehrte Österreich, p. 391.)

[3]) *De Luca,* p. 371.

[4]) *O. Teuber,* a. a. O., II., p. 17.

[5]) *De Luca,* p. 385.

dienste erwarb. Unter seiner Direktion debütierte hier im Jahre 1773 *Ignaz Habel* und dessen Frau, er als Paul Werner, sie als Franziska in *Lessings* „Minna von Barnhelm".[1])

Scholz ging mit seiner Frau, einer der vorzüglichsten Schauspielerinnen, im Jahre 1774 nach Prag, nahm aber später wieder Engagement in Linz.

Im Ensemble der nächsten Zeit begegnen uns *Karoline Naumann*, die 1775 am Theater in Linz debütierte und hier den Schauspieler *Amor* heiratete,[2]) und Frau *Josefa Antonia Litter*, gleichfalls 1775 engagiert;[3]) ferner *Elisabeth Partel*, geborene Schmidt, die im Jahre 1777 als Mirza in „Thamos, König von Ägypten" (Heroisches Drama in fünf Aufzügen von Gebler, Musik von Mozart) hier debütierte und noch im folgenden Jahre als verwendbare Mutter-Darstellerin spielte,[4]) und das Ehepaar Prothke.[5])

Der Schauspieler Karl Czechtitzky (1759–1836).
(Nach einem Stiche in der Wiener Hofbibliothek.)

Johann Prothke, der einige Zeit in Prag gespielt hatte, debütierte in Linz im Jahre 1776 als Fürst im „Leichtgläubigen" seine Frau im gleichen Stücke als Lottchen.

Seine Rollen waren erste Liebhaber und Helden im Trauerspiele, die seiner Frau Mädchen, zänkische Weiber- und Charakterrollen. Von ihm stammt das Linzer Lokalstück „Der Bartholomämarkt oder auf Linz will ich ewig denken" (Lustspiel in zwei Akten, Linz 1784), das allerdings an Holbergs

[1]) *De Luca*, p. 368.
[2]) Ebenda, p. 361.
[3]) Ebenda, p. 375.
[4]) Ebenda, p. 380. *Teuber II.*, p. 62 schreibt Bartl.
[5]) Ebenda, p. 382. *De Luca* schreibt Prockhe, *Goedeke* und der Gothaer Theaterkalender Prothke.

„11. Juni“ und das Spießsche „An Prag will ich ewig denken“ erinnert.

Er spielte noch lange in Linz und starb daselbst im Jahre 1791.

Einen hervorragenden Künstler gewann die Linzer Bühne an *Karl Czechtitzky*, der mit der Titelrolle seines Stückes „Graf Treuburg“ (Original-Trauerspiel in fünf Akten) im Jahre 1777 hier zuerst auftrat und späterhin in Berlin und St. Petersburg sein Glück machte. Er war ein schöner Mann und verband mit einem herrlichen Organ ein hinreißendes, seelenvolles Spiel. Seine Frau Therese (geb. Rosenberg), ebenfalls eine tüchtige Bühnenkraft, war eine Linzerin.

Im Jahre 1778 übernahm *Gottfried Denns*, ein gebürtiger Wiener, das Linzer Theater, auf dem er schon 1755 in der Rolle des Gesandten im „Hermann“ debütiert hatte und seit 1770 abermals als Schauspieler engagiert war.[1])

Er spielte Helden, zärtliche Alte und Bauern, neben ihm Habel komische Alte, Juden und komische Bediente, seine Frau Mädchen, Soubretten und chargierte Rollen, Mad. *Litter* zärtliche Liebhaberinnen, *Joh. Perthold*, der schon 1770 in Linz in der Rolle des Marquis im „Reichen Bürger“ von *Destouches* debütiert hatte, Liebhaber, brüske Alte, Soldaten und Bauern,[2]) *Joh. Poysel* polternde Väter im Lustspiel, Tyrannen im Trauerspiel,[3]) dessen Frau Nebenrollen, und *Karl Starke*[4]) seit 1777 Liebhaber, Chevaliers und Militärrollen.

Denns blieb bis zum Fasching des nächsten Jahres, sagte dann der Bühne Lebewohl und wurde Akzessist bei der k. k. Kameral-Buchhaltung in Linz.

In der Linzer Zeitung vom 13. Jänner 1779 erfolgte die Ausschreibung des Theaters mit dem Bemerken, daß man es, falls sich keine Impresa finden sollte, einer guten Schauspielergesellschaft überlassen werde.

Da stellte sich wieder der Adel in die Bresche und Baron *Achax Stiebar* übernahm im Vereine mit mehreren Kavalieren der

---

[1]) *De Luca*, p. 366.

[2]) Ebenda, p. 381.

[3]) Ebenda, p. 385.

[4]) *Starke* war 1743 in Linz geboren. Von ihm stammt das Lustspiel „Der böse Vater und der schalkhafte Sohn“ (1787), das nach *H. Commenda*, Materialien zur landeskundlichen Bibliographie Oberösterreichs, Linz 1890, p. 483, in Linz, nach *K. Goedeke*, Grundriß,[2] V., p. 350, in Prag gedruckt wurde. Interessant ist auch sein Stück: „Hat der Schulmeister Brot? oder Ich bin Schulpatron“. Lustspiel in 3 A. Prag 1787.

Stadt die Bühne und berief nacheinander *Seipp*, *Schikaneder*,[1]) *Koberwein*[2]) und im Jahre 1781 *Franz Heinrich Bulla* zur Direktion.[3])

Neben Bulla spielte im Sommertheater eine andere Gesellschaft ohne besondere Direktion komische Opern und sonstiges leichteres Genre. Die Theaterzettel wurden aber gemeinsam ausgegeben.[4])

Bulla ging nach Karlsruhe[5]) und 1784 nach Prag. Es folgte nun die Entreprise des Grafen *Philipp Rosenberg* mit der Direktion *Borchers*.

Aber schon zu Ende des Jahres 1785 war Graf Rosenberg des bedeutenden Defizits satt und trat das Theater an den Schauspieler *Joh. Lasser* ab, der es zu Ostern 1786 übernahm.

In kurzer Zeit war Lasser schon halb ruiniert. Ein Theaterskandal folgte dem andern. Am 20. April sollten die „Sechs Schüsseln" gegeben werden. Weil nun Herr Brenner bei der Probe seinen Hut vor Mad. Teller nicht abnehmen wollte, so weigerte sich letztere, mit Brenner zu spielen, und es mußte der „Ring" wiederholt werden.

Am 1. Mai sollte H. Schrott in der Oper „Robert und Kalliste" zum zweitenmal singen; er zog es aber vor, noch am selben Tage abzureisen.

Am 8. Mai entdeckte eine Schauspielerin die zu vertraute Freundschaft zwischen ihrem Manne und einer anderen. Es gab Szenen und Aussöhnung und schließlich den Ausbruch einer Tragikomödie in der Operette „Der alte Geizige".

Am 25. Mai spielte eine Aktrice das Mädchen in „Kopf und Herz". Bei jedem Schimpfworte des Bedienten Roll rief nun das Publikum: Bravo, Brenner! Recht so! Und als er sie vollends zur Türe hinauswarf, folgte allgemeines Händeklatschen und Bravorufen.

Anfangs Juni ging H. Nuth fort und Mad. Teller wurd abgedankt. Prandt war jetzt allein Direktor der Komödien. Die Abgegangenen wurden ersetzt durch Herrn Kals und Dem. Hofmann.

---

[1]) Schikaneder war nach *E. v. Komorzynski*, E. Schikaneder, Berlin 1901, p. 6, zwischen Herbst 1779 und Herbst 1780 in Linz.

[2]) Nach G. H. Hoffs Skizze von Linz (1787). Es wird wohl Simon Friedr. Koberwein gemeint sein, der von 1782—1784 in Straßburg die Direktion führte.

[3]) Im Anhange sind die Besetzungslisten des Linzer Theaters von 1780 bis 1800, soweit sie sich im Gothaer Theaterkalender fanden, abgedruckt.

[4]) In der Abbildung sind sie aus technischen Gründen getrennt.

[5]) Hier erhielt er am 4. April 1783 den Titel eines badischen Hofschauspielers. (Fachkatalog der theaterhistorischen Ausstellung, Wien 1892, p. 111, N. 18.)

Vom 26. bis zum 28. Juni hauste das Hochwasser so arg, daß Lasser um Überlassung des Redoutensaales[1]) vorstellig werden mußte. Er erhielt ihn auch, aber die Übersiedlung brachte eine bedeutende Störung des Geschäftes mit sich. Am 30. Juni ging *Piowani* fort. Am 4. Juli sollte in der Oper „Die Bergknappen" ein Divertissement getanzt werden, der dafür engagierte Gast war aber inzwischen abgereist.

Derlei Vorfälle wie die angeführten mußten den Ruf der Bühne schädigen und das Publikum in seiner Teilnahmslosigkeit gegenüber künstlerischen Bestrebungen bestärken.

Es konnte daher selbst eine *Aichinger*, die Lasser für ein Gastspiel (vom 16. bis 27. Juli) gewonnen hatte, keine rechte Zugkraft mehr ausüben. Die gefeierte Wiener Hofschauspielerin gefiel zwar wie immer, besonders als *Maria Stuart*, aber nach ihrer Abreise war das Theater wieder leer wie zuvor.[2])

Nun dankte auch *Prandt* ab und Lasser führte allein die Direktion. Die besten Kräfte waren fort und so konnten gewisse Zugstücke zum Schaden der Kasse nicht mehr gegeben werden. Da berief Lasser den im besten Andenken stehenden *Borchers*, auch *Betge*, und tat sonst was in seinen Kräften stand.

Allein ein Großteil des Adels kündigte ihm für das Jahr 1787 die Logenabonnements und so stand der Direktor vor dem Zusammenbruche. Man sprach davon, daß ein anderer an Lassers Stelle kommen wollte, aber das Schicksal aller bisherigen Direktionen stehender Truppen in Linz konnte doch kaum einladend erscheinen.

Die materiellen Verhältnisse änderten sich auch dann nicht, als *Borchers* die artistische Leitung übernahm. Eine ganz merkliche Konkurrenz machte das *Haustheater*, welches Graf *Rosenberg* für die Kavaliere der Stadt in seinem Palais errichtet hatte. Meist fielen die Aufführungen zeitlich zusammen und dann hatte Lasser das Nachsehen.

Über die tieferen Gründe des schwachen Besuches des Theaters will ich später einiges sagen.

Lasser bekam es satt, von seinem Gelde fleißig zuzusetzen, und an seine Stelle trat nach Ostern des Jahres 1788 *Joh. Apelt*, der die Bühne zwei Jahre leitete.

Unter seiner Direktion waren u. a. engagiert: das Ehepaar *König, Katharina Pollenau* und *Franz Hornscheld.*

---

[1]) Gewöhnlich, auch im Gothaer Theaterkalender, als Reitschule bezeichnet.

[2]) Nach dem Zeugnisse des Rezensenten einer Dilettantenvorstellung vom 24. Juli 1786 in der „Linzer Zeitung".

Ein rührigeres Theaterleben begann in Linz erst wieder, als *Franz Glöggl*, ein ausgezeichneter Musiker, mit der Leitung der ständischen Bühne betraut wurde.

Er war ein gebürtiger Linzer und stand mit Mozart, den Brüdern Haydn und anderen hervorragenden Musikern in Verkehr.[1])

Mit seinen 26 Jahren übernahm er nun gleich drei Bühnen auf einmal, die von Linz, Salzburg und Passau, und errichtete in seiner Vaterstadt eine Kunst- und Musikalienhandlung, von der er aber ebensowenig fett wurde, wie von den musikalischen Zeitschriften, die er in seinem Idealismus begründete.

Dieser tüchtige Mann dirigierte also seit 1790 das landschaftliche Theater in Linz.

Bei seiner vielseitigen Tätigkeit, besonders als Musiker, kam es ihm sehr zustatten, daß er sich in Theater-Angelegenheiten vollkommen auf *Prothke* verlassen konnte, dem er auch formell die eigentliche Direktion übertrug. Prothke starb indes schon im April des Jahres 1791.

Glöggl setzte es durch, daß ihm die Stände einen Teil der Kaution und den jährlichen Pacht erließen.

Dafür schaffte er neue Kostüme und Dekorationen an und hob überhaupt das Theater in jeder Weise. Den besonderen Dank der Schauspieler erwarb er sich durch die Neuerung, daß er die Gagen monatlich bezahlte. Auch für das Orchester sorgte er, indem er einen besonderen Musikfonds ins Leben rief und denselben durch Akademien und Konzerte zu einer ansehnlichen Höhe zu bringen wußte.[2])

Im Jahre 1795 wurde der Kontrakt mit Glöggl auf weitere sechs Jahre erneuert,[3]) aber schon zwei Jahre später gab der in ganz Linz beliebte Direktor seine bisherige Stellung auf und wurde Domkapellmeister.

Es machte sich nun *Graf Althann* erbötig, als Administrator der Stände, deren Mitglied er war, das Theater zu übernehmen.[4])

---

[1]) Abbé *Vogler*, der Komponist der Operette „Der Kaufmann von Smyrna“ (nach dem Französischen des *Champfort*), 1771 in Mannheim bei Schwan, dem ersten Verleger Schillers, erschienen, wohnte mehrere Jahre bei ihm.

[2]) Bei einer derartigen Akademie am 22. November 1796 sang die Witwe *Mozarts* einige Stücke aus der Oper „La clemenza di Tito“. Mit der Ankündigung dieses „glänzenden“ Gastdebüts in der „Linzer Zeitung“ vom 18. November verbindet Glöggl die Einladung zur Pränumeration auf *Schillers* „unsterbliche“ Ode „An die Freude“ (Musik von Tepper de Ferguson).

[3]) Das Nähere bei Stauber, p. 287.

[4]) Er hielt ein eigenes Haustheater, auf dem die Stücke von *Iffland*, *Kotzebue*, *Spieß* etc. zur Aufführung kamen, soviel man dem Tagebuche des

Allein man zog es vor, daß Glöggl im Fasching 1798 den Musentempel dem bisherigen Unternehmer des ständischen Schauspielhauses in Laibach, *Joh. Georg Dengler*, auf vier Jahre in Afterpacht gab.

Die Regierung genehmigte dieses Vorgehen und hatte nur die bestehenden Zensurvorschriften in Erinnerung zu bringen.

Dengler erhielt das Theater samt Fundus instructus und Glöggl verpflichtete sich, zu allen Opern und Operetten, wenn sich deren Zahl monatlich nicht über 20 belaufe, das Orchester beizustellen, die Opern selbst zu dirigieren und zu jeder neuen Oper zwei Quartett- und eine, wenn nötig, auch zwei Generalproben zu halten.

Dengler hatte dafür an Glöggl 4000 fl. mit vierprozentiger Verzinsung und Vermögenshaftung zu zahlen, außerdem monatlich 120 fl. für die Musik zu entrichten.

In Denglers Zeit fällt der Neubau des ständischen oder landschaftlichen Theaters. Im letzten Jahre vor Eröffnung des neuen Schauspielhauses besuchte er mit seiner Gesellschaft andere Städte[1]) und während seiner Abwesenheit absolvierten in der Reitschule durchreisende Truppen ihre Gastspiele.[2])

Am 4. Oktober 1803 wurde das neue Theater mit *Kotzebues* Trauerspiel „Oktavia“ eröffnet, dem ein auf die Feier des Tages sich beziehender Prolog vorausging. Es war ja zugleich Kaisertag. Merkwürdig ist die lakonische Art, wie dieses doch gewiß hervorragende Ereignis in der „Linzer Zeitung“ angekündigt wurde. Es heißt da nur:

Das Allerhöchste Namensfest seiner Majestät Franz II. ist am 4. Oktober Abends mit der Eröffnung des von den Herren Ständen dieses Landes ganz neu und geschmackvoll erbauten Nationaltheaters begangen worden.

Dengler behielt die Direktion nicht mehr lange, schon am 1. Mai 1804 trat er sie wieder an *Glöggl* ab, von dem sie im Oktober desselben Jahres an den Grafen *Füger* überging.

Das Jahr 1803 war auch für die innere Entwicklung des Bühnenlebens von Linz von einschneidender Bedeutung.

Schon in den nächsten Jahren nahm besonders Oper und Operette einen verheißungsvollen Aufschwung.

Besitzers der Herrschaft Ramingdorf, von dem noch die Rede sein wird, entnehmen kann.

[1]) Das geht aus einer Anzeige hervor, die er am 21. Juli 1803 aus Karlsbad an die Stände richtete. Stauber, p. 289.

[2]) Zur Zeit des Ostermarktes im Jahre 1803 spielte die Gesellschaft *Vasbach*.

Der neue Musentempel stimmte das Publikum theaterfreudig und 1811 konnte der „länderkundige“ Dr. Franz Sartori rühmend über die Linzer Bühnenverhältnisse schreiben:[1]) Pächter des Theaters ist der zu Linz lebende Herr Graf *Fieger* der jüngere. Er bezahlt den obderennsischen Landständen jährlich 400 fl. Pachtschilling. Er dirigiert jedoch das Theater nicht selbst. Directeur des Theaters ist Herr *Aschenbrenner,* der ohne Zweifel theatralische Kenntnisse besitzt, dem ich aber manchmahl mehr durchdringende Kraft und manchmahl weniger Theaterpolitik wünschte. Es ist freylich eine delicate Sache für den Directeur, wenn er unter seinem Personale einige Damen von Einfluß hat; allein auch die klügste Politik des Directeurs ist nicht zu entschuldigen, wenn das Publikum, das die Schauspieler nährt und zahlt, darunter leidet. Gewiß hat in keiner Provinzstadt der österreichischen Monarchie die Theaterliebe seit kurzer Zeit so zugenommen, wie in Linz. Augsburg hat ungleich mehr Einwohner als Linz; dennoch konnte dort den Sommer über keine Gesellschaft bestehen, was doch in Linz der Fall war, wo man das Theater auch in der heißesten Zeit fleißig besucht. Eine Menge Menschen ist abbonirt, und so hat das Theater auch im Sommer seine Freunde. Das Schauspiel war, wie ich es sah, kaum erträglich, aber die Oper ist hier so vorzüglich besetzt, als sie außer Wien und Prag nirgends in der österreichischen Monarchie besetzt seyn dürfte. Ehemals konnte sich Grätz einer guten Oper rühmen; aber der dasige Directeur Herr Domaratius scheint es darauf angelegt zu haben, aller guten Individuen los zu werden. Ich war mit der Produktion des unterbrochenen Opferfestes von *Winter* in Linz besser zufrieden, als ich es mit der im Theater nächst dem Kärntnerthore in Wien war. Das allgemeine Urtheil bestätigt meine Meinung, daß das hiesige Opernpersonale viele Verdienste habe. Mlle. *Bohdannowitz* zeichnet sich durch Kunst und gute Manier im Vortrage aus, womit sie ein vortheilhaftes Spiel verbindet. Auch Hr. *Weiß* als Tenorist, Hr. *Hölzl* als Bassist, und Mlle. *Umlauf* verdienen Erwähnung. Die von einem Wiener-Künstler verfertigten Dekorationen, so wie das Costüm überhaupt zeigen, daß auch der Herr Pächter von dieser Seite keine Kosten scheue, um dem Publicum erhöhten Genuß zu verschaffen. Möchten auch die Bewohner von Linz dieses rühmliche Bestreben immer gehörig würdigen! — Möchte Herr Graf Fieger nie in diesem verdienstlichen Eifer erkalten! —

[1]) Neueste Reise durch Österreich ob und unter der Enns etc. I. Wien 1811, p. 425ff.

Das ist nun in den wesentlichen Zügen der äußere Entwicklungsgang der Linzer Bühne: Ein ewiges Gehen und Kommen — ganz wie heute —, ein fortwährendes Ringen mit finanziellen Nöten, daneben erfreuliche Ansätze zu wahrer Kunstpflege durch hervorragende Engagements.

Eindringende Forschung[1]) und glückliche Funde werden das gezeichnete Bild vielleicht in Einzelheiten berichtigen oder ergänzen, aber im wesentlichen dürften die hier vorgetragenen Ergebnisse mühsamer Arbeit richtig sein.

* * *

Wir wollen nun einen Blick auch auf die literarischen Strömungen werfen, welche jeweils die Linzer Bühne beherrschten.

Ich habe dabei die Epoche von 1770 an im Auge, nicht etwa deshalb, weil erst seit dieser Zeit die Quellen[2]) reichlicher fließen, sondern in der Erkenntnis, daß ungefähr mit diesem Jahre in Linz jene Bestrebungen einsetzen, welche mit dem Namen Sonnenfels verknüpft sind und die Grundlage nicht nur zu einer künstlerischen Auffassung der Bühne, sondern auch des Schauspieler-Berufes schufen.

Bis dahin hatte das Harlekinstück, die Hanswurstiade unbestritten das Feld beherrscht.

Bedeutende Schauspieler, wie Schröder und Weidmann, fanden es nicht unter ihrer Würde, sich für die Rolle des Lustigmachers (Bernardon) engagieren zu lassen, und nicht selten mußte selbst in ernsten Dramen irgendeine Bedientenrolle dem Kasperl einen Vorwand zu den dümmsten Spässen geben.

Um das Jahr 1765 begann auch in den besseren Linzer Kreisen eine Reaktion gegen dieses Extemporieren, denn im Jahre 1769

---

[1]) In dieser Hinsicht ergäben wohl Briefe, die von Linzer Adeligen des 18. Jahrhunderts an Verwandte und Bekannte geschrieben wurden und nunmehr in schwer zugänglichen Privatarchiven ruhen, das wertvollste Material. Einzelnes mag auch im Musealarchiv verborgen sein, das uns ja in absehbarer Zeit ähnlich wie das Landesarchiv mit einem Verzeichnisse seiner Bestände beschenken wird.

Endlich möge der Wunsch gestattet sein, daß die fortschrittliche Verwaltung der Stadt Linz baldigst ihr Archiv in einer der Landeshauptstadt würdigen Weise der wissenschaftlichen Forschung erschließen möge.

[2]) Hauptsächlich kommt der Gothaer Theaterkalender von 1775—1800 und der Linzer Theateralmanach auf das Jahr 1796, der die Namen der von 1790—1795 aufgeführten Stücke enthält, in Betracht.

Es ist mir gelungen, die Verfasser, welche fast nie genannt werden, mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen ausfindig zu machen.

weist die Impresa in einer Eingabe an die Stände rühmend auf die „nunmehr in das dritte Jahr fortdauernde Unterhaltung der von der Unart gereinigten Komödien“ hin. Die lustige Figur als solche aber trieb nach wie vor ihr loses Spiel.

„Er ist nun einmal die Niesewurz für unsere oberdeutsche Nation, ohne welche ein guter Teil der Hohen und Niederen ihr joviales Temperament unmöglich lange in ihrer gewohnten Fröhlichkeit erhalten könnten“, sagt der Verfasser der Skizze von Linz im Jahre 1787.

P. Maurus Lindemayr von Lambach hat diese Anschauung von der Unentbehrlichkeit des Hanswurstes in einem köstlichen, von gesunder Satire erfüllten Stücke beleuchtet, das den Namen „Quintessenz eines Arztentheaters“ [1]) führt und folgenden Inhalt hat:

Der abgedankte Crispinus nimmt den Brustfleck des Hanswursts ab und den Schurz bei Meister Knieriem um. Jener hat in der Altstadt, dieser auf der Kleinseite in Prag das Schusterhandwerk erlernt. Crispinus gibt die Gründe seiner Entlassung an: Die Frau Arztin, meine gewesene Prinzipalin, gedenkt das Theater, welches wir allezeit auf einem Karren führen, auf einmal recht schimmernd zu machen, nicht zwar soviel die Meublen oder die Auszierungen betrifft; diese bleiben. Hauptgut, sagt der Herr Komoedien-Kompositeur, welchen sie vor acht Tagen aufgenommen, hauptgut ist dieses leinene Velum, diese von Pappendeckel gemachte Schlußrahm, diese zerrissene spanische Wand, die statt der Scenen dient. Das Ohr, sagt er, nicht das Auge muß ergetzet werden. Sinnreiche Sprüche, nicht prächtige Aufzüge machen der Schaubühne Ehre. Die ganze Verbesserung, die sie vornehmen, bestehet in dem, daß alle Abhandlungen vernünftige Gedanken, lehrreiche Denkspriche und Herz rührende Beyspiele seyn müssen. Nun, wie reimt sich da ein Hannswurst? Wie Faust und Auge. Hannswurst muß wegbleiben: fort also mit ihm!

Knieriem: Und ich, wenn ich in Cremsermarkt eine Comoedie höre, auf der kein Hannswurst ist, so ist mir gerade, als wenn ich Salat esse, der nicht angemacht ist.

Crispinus fährt fort: Überdies hat sie sichs in den Kopf setzen lassen, ein Schuster sey viel zu pöbelhaft, habe kein Salz und vertreibe ihr durch seinen Juchtengeruch die Kundschaften in ihrer Apotheke.

Ganz erbost über diese „Schimpfierung“ des Handwerks, eilt der Meister auf die Herberge, um dort als Zechmeister darüber Klage zu führen.

Mittlerweile erhebt die Frau Principalin gegen Crispin den Verdacht, er habe allerlei mitgehen lassen, und ersucht ihn durch das „gschnäppige“ Mädchen Blanche, seine Abreise zu verziehen, bis ihn der Gerichtsdiener visitiert habe. „Ein Hannswurst ist ohnedem eine Canallie; kömmt auch noch die Qualität eines Schusters dazu, so hat mann ein Unthier, vor dem mann fliehen muß.“

Sollte er, läßt sie ihm ferner sagen, wider all ihr Vermuten etwan unschuldig befunden werden, so wolle sie ihm für die heutige erste Tragedie die

[1]) Die reisenden Schauspieler-Gesellschaften niederer Gattung waren meist auch Quacksalber. Daher der Ausdruck „Arztentheater“ für derlei Schmieren.

ihr Compositeur gleich nach dem Zahnbrechen aufführen werde, ein Billet gratis zukommen lassen. Nur müsse er sich dann ordentlich reinigen.

Blanche ist übrigens ganz begeistert für Hannswurst-Crispinus. Sie hält ihn für das Salz der Komoedie, den Geist des Theaters, das Leben der Scenen, das Feuer aller Auftritte, die Lust, die Erwartung des ganzen Parterres, die einzige Stütze des zahnbrecherischen Geldschmidts, die Quintessenz aller Paketel.

„Aber der Compositeur hat sie in die Staatsactionen so verliebt gemacht, daß sie auf unseren siebenmal privilegierten Theater nichts anderes sehen, hören und schmecken will als lauter Triumphe der angefochtenen Tugend."

„Auf zweenen Schragen und zehen Brettern Staatsactionen!, ruft Crispin aus, — — die Leute werden gähnen."

Zu Beginn des 2. Aktes studieren die Frau Principalin und der Compositeur gerade die Cleopatra ein.

„Der Compositeur liest: Wo seyd ihr, Furien! habt ihr denn mit mir Armen nicht auf das wenigste das grausame Erbarmen, daß ihr mir gebt den Rest? — Ach, ruft die Principalin aus, diese einzigen zween Verse haben zehn Tonnen mehr Saltz als hundert Rollen hannßwurstischer Flegeleyen. Da lernt man leben, weil man sieht, wie die Cleopatra sich ermordet."

„Ach, ruft der Compositeur, wie viele schöne und auserlesene Fähigkeiten, die auf der Schaubühne dem Staate nützlichste Bürger geworden wären, haben sich da verderbt, und durch was? durch das Extemporieren."

Da erwacht im Herzen der Principalin aufs neue der Reueschmerz, daß sie „den extemporierenden Rauppenschneider" so lange geduldet habe.

Dann fragt sie den Compositeur, ob die Cleopatra sein eigenes Werk sei, ob er Quellen benütze. Nach einem Preise seines Dichtergenies nennt er als Lektüre „den Marcus Tullius pro Rege Dejotero, den Josephus Scaliger de periodo Juliana, den Seldenus de uxore hebraica, des Charle du Fresne glossarium graeco-barbarum, den Albaspineus de veteribus ecclesiae ritibus, das Musaeum Kircherianum, über alles aber einige orationes funebres."

Ganz entzückt über ihren talentvollen und gewissenhaften Compositeur will sie an die Verfasser der Intelligenzblätter in der oberen Pfalz, in Mailand, Göttingen, Cassel, Gotha, Dresden, Leipzig, Hamburg eine „vorläufige Ankündung ihres neuen Theaters" schicken.

Die Bedenken der Frau Principalin, daß sie doch noch nicht entsprechend sicher stehe, zerstreut ihr „vom Himmel geschicktes Werkzeug". Das ist der Brauch aller in diesem Jahrhundert entstehenden Gesellschaften: erst kündigen sie sich an und hernach erschaffen sie Glieder, tröstet er sie. Ja, er ist voll der kühnsten Erwartungen: Glauben Sie nicht, Madame, daß uns in Kürze bewunderte Virtuösen, angebethete Cantatricen, theatralische Mahler, theatralische Baumeister, theatralische Tänzer, ja ganze Cappellen, ganze Bänden und Pantomimen zulaufen, zufahren, zureiten und zuschwimmen werden?

Aber ich werde so viele Leute nicht besolden können, fürchtet die Madame.

Der Compositeur nimmt diese Sorge auf sich: Sobald es heißen wird: ein Theater ohne Hannswurst, so wird alles, was über den Pöbel hinaussieht, alles was eine vernünftige Ader hat, alles was sich erbauen, alles was etwas lernen will, zu unserem Schauplatze eilen: mit welchen Aufzügen wimmlet mein ganzer Kopf! stellen sie mir nur ein zimmervoll Abbreviaturschreiber zu; an neuen Erfindungen soll es nicht mangeln. Nach und nach werden uns sogar die Höfe berufen.

Siegesbewußt erwartet nun die Frau die Acteurs, auch den aus Weilham verschriebenen, neu aufgenommenen Bernardon. Er darf auch etwas lustig sein, aber „äußerlich muss er die sittsamsten Geberden haben". Bei der nun folgenden Probe mit Bernardon weichen dieser und der Compositeur von der Wortstellung des Textes ab. Die Madame beginnt nun zu wüten über das „vermaledeyte Extemporieren" und über die Zumutung der Kammerjungfer, daß Bernardon das Parterre erlustigen solle. „Der hat Salz! im ganzen Salzkammerguth wird nicht so viel gesotten, als dieser Bernardon im kleinen Finger hat. Salz! daß einem die Zähne wässern; wässern aber einmal die Zähne, so werden auch bald die Augen trieffen." Aber es darf nichts geschehen auf der Bühne, worüber zu lachen ist, die französischen Ausdrücke sind den deutschen vorzuziehen, weil sie erbaulicher klingen. Die Acteurs überschütten den Kompositeur mit Grobheiten und beschließen in Anbetracht der schlechten Finanzen nicht die Cleopatra zu spielen, sondern was sie schon tausendmal gespielt und was die Leute, wenn es noch tausendmal sollte gespielt werden, mit einem jederzeit neuen Vergnügen hören: den Doctor Faust.

Ein Duett zwischen der Cleopatra und der Kammerjungfrau begründet die Wahl dieses Stückes näher:

Cleopatra: Robinson, Telemac,
Du Molierens Harpagon,
Du hochgepriesner Pantalon,
Du Herr von Pourceaugnac,
Kammerjungfer: Crebillons Rhadamist,
Du Japhet aus Armenien,
Du Zeitungsblatt aus Spanien,
Du Scarrons Duellist:
Beide: Ich schmälre euch die Ehre nicht;
Ich sag nur, was der Pobel spricht:
Die schönste Narrenthey
Ist Faustens Teufierey.
Cleopatra: Warum? da ist Hanswurst dabey.
Er findt den Faust im Kreise:
Kammerjungfer: Er schilt, daß Faust so närrisch sey
Und durch die Lüfte reise.
Wie ängstigt sich der arme Lapp,
Daß nicht der Teufel ihn ertapp!
Hol, ruft er, alle Leut,
Nur mich laß ungekeyt.

Der 3. Akt versetzt uns knapp vor den Beginn der Vorstellung. Es ist nur ein altes Mütterchen anwesend, welches fragt, ob der heilige Cleopatra, der heute aufgeführt werden soll, ein Mönch oder ein Einsiedler gewesen. Die Principalin, die ihre weiblichen Kräfte Lisel und Mariandl nunmehr Donna prima und Donna seconda genannt wissen will und der die Spässe des Bernardons nicht geringe Sorge machen, fragt nach dem Grunde der Leere im Zuschauerraum. Es stellt sich heraus, daß die Leute nur fortgeblieben sind, weil sie nicht vom Hanswurst mit der altgewohnten, den Schustern gehörigen Trommel eingeladen worden sind.

Ach! die verfluchte Schuster Trommel, ruft die Madam aus, wer hat sie denn abgeholt? Zween Deputirte von der Lade per Mantel und Hand-

schuhe, antwortet Blanche; sie trugen sie fort wie ein Heiligthum. Und warum denn? Sie spielen selbst auf ihrer Herberg eine Comoedie. Sie trommeln just um. Alles lauft zu; denn sie spielen den Doctor Faust. Blanche redet der Principalin zu: Sie haben, so lange Sie auf Stelzen gehen und ihr Packetel Theater zu einem Katheder machen wollen, kein Geld zu hoffen. Sie richten die Bande zugrunde, machen sich und uns zum Gelächter der Welt, einzig darum, weil Sie sich vom Himmel berufen glauben, in der Welt das Lachen abzubringen.

Die Principalin überzeugt sich nun selbst von dem starken Besuche der Vorstellung bei den Schustern.

Die Fuhrkittel und Schernfelle haben 3, die Perücken und Fürtücher 7, die Haarbeutel und Appartements 17 Kreuzer gezahlt.

Mit einem Seufzer denkt die Principalin nun, wie schön ihr diese Einnahme gestanden hätte.

Blanche: Aber Frau, was hilft dieses Seufzen? den Hanswurst nehmen Sie wiederum auf; so wird dieser Geld Strom widerum durch unsere Ufer fließen.

Principalin: Aber betrachte nur: wie viele Banden sind in dem blühendesten Stande, wobey man doch durchaus nichts anders als ernsthaftes sieht.

Blanche: Das ist wahr, wenn Sie von Banden reden, die vor dem Adel spielen. Reden Sie aber von Comoedianten, welche den Pöbel erlustigen, da muß ein Schwenkmacher seyn, es hielft nichts. Ich bitte, reden Sie mir da nicht weiter, sonst wurden wir wiederum hitzig gleich wie zuvor. Machen Sie sich von dem Hannßwurstischen Späß einen rechten Begreiff, bevor sie ihn in die Claß der Fescenninischen Rauppereyen[1]) setzen. Was ist ein Hannswurst? Wissen Sie es? Vielleicht ein Flegel? ein ärgerlicher Allegorist? ein unflathiger Bub, der nicht späßig sein kann, wenn er nicht immerhin garstige Brocken speyet? Der Pöbel, ob er schon niedrig ist, so ist er doch christlich.

Es wurden mehrere als man glaubt, vielleicht nach Steinen greiffen und einen zügellos daher redenden Narrn von dem Theater jagen. Ehrbar will man ergetzt werden: das ist alles, was man sucht. Der das thut, ist Hannswurst. Bald richtet er eine verwirrte Post aus; bald wird er toll, daß er sich die Post nicht merken kann. Bald, wenn er Geld hat, trotzet er alle Morgenländer; bald, wenn er darbet, giebt er fast jeden Hundsbeitscher einen Bedienten ab. Ist er hungerig, so ist der Holzschlägel vor ihm kaum sicher; ist er dürstig, so fällt er auch über das Dinten Faß her. Ich weis es, diese Späße sind durchaus pöbelhaft: aber gleichwie der Pöbel seine besondere Tracht, so mus er auch seine besondere Ergetzung haben. Derjenige, der sie ihm macht, ist nicht dieser ungesalzene Compositeur mit seiner schon längst ausgepeitschten Cleopatra, sondern Hannswurst. Ach, folgen Sie mir, und lassen Sie uns morgen Abends den verwirten Hof aufführen und mit Hannswurst dem verhexten Kuchelbedienten, dem zum Rauchfang hinaus fahrenden Einheitzer, dem mit Spornen aber ohne Stiefel daher kommenden Courrier und —[2])

---

[1]) Am Rande: Fescenninus, ein Heide, war der unfläthigste Rauppenschneider.

[2]) Diese vielen Beiwörter erinnern an den Titel einer Haupt- und Staatsaktion „Die Verfolgung der Liebe oder die grausame Königin der Tegeanten mit H. W., dem lächerlichen Liebes-Ambassadeur, betrogenen Kuriositäten-

Die Frau Principalin ist schon weich geworden. Angesichts ihrer Not, die der Compositeur rücksichtslos ausbeutet, angesichts des Edelsinnes, mit dem Crispinus ihr von der Einnahme der Faustaufführung 30 Thaler als Entschädigung gibt, weil sie „sein Juchtengestank zu Halle zimmlich verkürzet" habe, angesichts der vorausgegangenen Erfahrungen entläßt sie ihren Kompositeur, engagiert den Crispin wieder als Hanswurst und fordert zum Schlusse ihre „lieben Kinder" auf, sich zur Komoedie vom verwirrten Hofe zu richten.

Dieses Stück, daß gewiß literarhistorisches Interesse beanspruchen darf, gibt besser als viele Worte eine Vorstellung von dem Ideenkreis, in dem sich die Hanswurstiaden unserer Voreltern bewegten. Hoch und nieder, alt und jung freute sich an den Spässen Bernardons, an seinen witzigen Ein- und Ausfällen auf Tagesereignisse und bekannte Persönlichkeiten.

Er lebt in vielen Wendungen noch in der Sprache des gewöhnlichen Volkes[1]) und das Wesenhafte an ihm findet auch in unseren Tagen, wenn auch unter anderen Namen, seine Verkörperung.

Maximilian Scholz (1744–1800)
Direktor und Reformator des Linzer Theaters.
(Nach einem Stiche von A. Thilo 1799.)

Aber von der ernsten Bühne war er doch nach einem verhältnismäßig kurzen Kampfe vertrieben. Die adeligen Kreise, die zumeist in der Provinz die Bühne in Händen hatten, nahmen rasch den in Wien zum Ausbruche gekommenen Kampf gegen Bernardon auf und in Linz war es die Direktion *Scholz*, die im Jahre 1772 nicht nur das Extemporieren abschaffte, sondern auch den Hanswurst in das Sommertheater verbannte und so den Grund zur regelmäßigen Bühne legte.

seher, Einfältigen Meichlmörder, interessirten Kammerdiner, übl belohnten beeder Achseltrager, unschuldigen Arrestanten, Interessirten Aufseher, Wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bei Hoff auf der Stiegen essenden Galantomo". *Prölß* III, 1, 312.

[1]) Noch heute ist etwas, wobei es lustig hergeht, eine Komödie, Spektakel, Hetze oder Wirtschaft, noch heute spricht man vom Hanswurst, der seine Lazzi macht.

Wie sehr Scholz durch sein Reformwerk vielen Linzern ins Fleisch geschnitten, geht deutlich aus der Klage hervor, in die der Redakteur des „Lachenden", einer kurzlebigen satirischen Linzer Zeitschrift vom Jahre 1777, ein Linzer Fräulein ausbrechen läßt:

Sie sei, hebt sie an, mit Mama zwar einige Male im Schauspielhause gewesen, finde aber gar keine Freude daran, weil so viele ungesittete Leute darin anzutreffen seien, welche verlangten, daß unter dem Spiele alles still sein und ein munteres Frauenzimmer nicht einmal verständlich reden solle, widrigenfalls sie gleich ein ungetümes Pst! erschallen ließen.

Edmunda Scholz als Medea.
(Nach einem Stiche aus dem Jahre 1783 in der Wiener Hofbibliothek.)

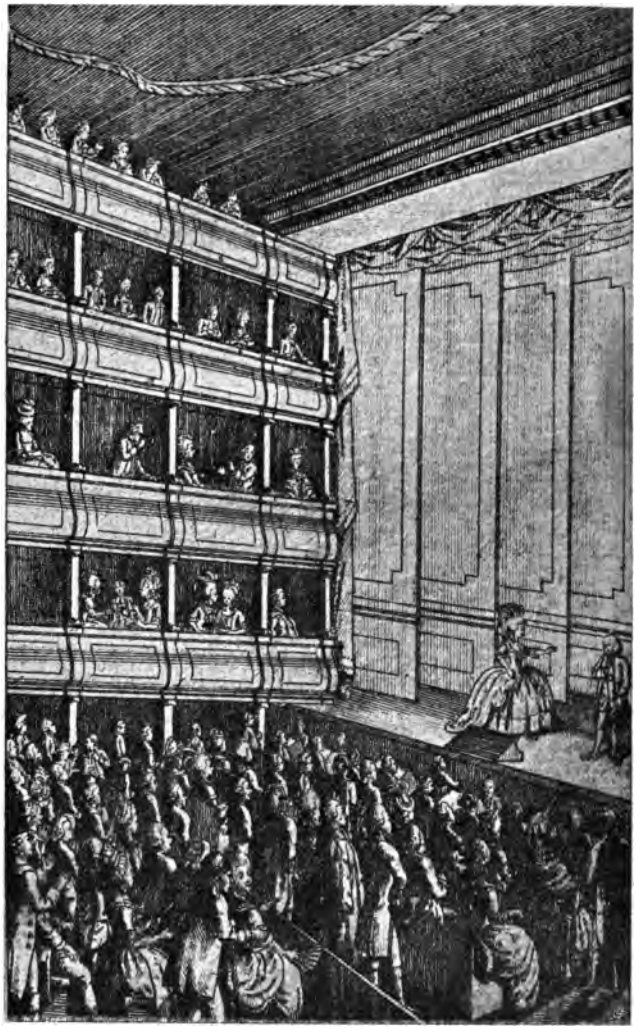
Zudem könne sie bei einem Trauerspiele die Zeit nicht recht treffen, wann sie weinen solle; sie bedauere derohalben die Ausschliessung des Hanswurstes und Bernardons; da habe sie lachen können, wann sie wollte.

Seit der bedauernswürdigen Abschaffung des Hanswurstes pflege sie das Schauspielhaus sehr selten zu betreten.

Unter dieser Satire verbirgt sich die wahre Stimmung. So dachten viele Linzer. *Scholz* hatte auch den Unfug des lauten Redens und ungenierten Benehmens im Theater mit Erfolg abgestellt, allein nach seinem Weggange begann die alte Theatermisere wieder.

„Anjetzo, klagt der „Lachende" im Jahre 1777, ist es eben bey nahe so toll wie damals; eine Menge ungesitteter Knaben und Mägdchen — leider muß man auch hinzusetzen — Männer und Frauen sind fast alltäglich[1]) im Schauspielhause anzutreffen, welche sich allein zu seyn dünken und mit ihrem

[1]) An den Normatagen, die für Oberösterreich mit Zirkulare vom 21. Jänner 1752 geregelt wurden, im Advent und in der Fastenzeit war das Theater geschlossen. Sonst wurde drei- bis viermal in der Woche gespielt.



Theater-Interieur im 18. Jahrhundert.
(Aus der „Bildergalerie weltlicher Mißbräuche“ von P. Hilarion, Frankfurt und Leipzig 1785.)

lauten, unartigen Geplauder und Getöse nicht allein die Schauspieler stören, sondern auch allen übrigen gesitteten Menschen zur Last werden.“

„Man geht sehr selten ins Schauspielhaus wegen dem Schauspiele; muntere Brüder stellen sich da in irgend einen Platz, der der Schaubühne gegenüber ist, erzählen sich untereinander die Stadtshistörchen, Tagesneuigkeiten und errichteten Kabalen; auf einer andern Seite sind Mütter und Töchter mit Extraliebhabern in feurigsten Unterredungen begriffen; ganze Romane werden oft mit allen Episoden soweit durchgespielet, daß nur noch das Ende oder die Entwicklung fehlt. Da gibt es nun oft ein Gekirre und Gewirre untereinander,

daß nicht einmal diejenigen Schauspieler, welche ihre Rollen gut auswendig gelernet, wo nicht ganz verwirret, doch irr gemacht werden und die ergiebige Stimme des Einsagers gänzlich unbrauchbar ist.

Das einzige, was noch fehlt, ist, daß man, solang das Spiel dauert, nicht wie in Londen oder Paris auf die Schaubühne gehen darf."

Die Entreprise des Barons *Stiebar* dauerte zu kurze Zeit, als daß sie nachhaltigen Wandel hätte schaffen können.

Aus Anlaß des Teschener Friedens, durch den das Innviertel zu Oberösterreich kam, wurde am 30. Mai *Metastasios* „Hypsipyle", ein heroisches Schauspiel und das große Ballett „Diana und Endimion" gegeben. Die Beleuchtung, Dekoration und Musik soll geradezu glänzend gewesen sein.

Aus dem gleichen Anlasse gab *Seipp*, der unter Stiebar hier dirigierte, am 25. September nochmals ein Stück. Der Theaterzettel[1]) dieses Tages lautete:

Mit gnädigster Erlaubniß
wird heute Samstags
auf dem hiesigen Theater aufgeführet:

Die Beurlaubten.

Ein
neues, nirgend aufgeführtes Lustspiel in zwey Aufzügen,
vom Herrn *Seipp*.
Bey Gelegenheit des lezten Friedens verfertiget.

Peter Faß,	Bauern	Hr. Allram.
Hanns Gerlach,		Hr. Kuhne.
Lene, seine Frau,		Mad. Allram.
Martin Brumm,		Hr. Seipp.
Stephan Kreutzer,		Hr. Grünberg.
Josepha, seine Tochter,		Mad. Seipp.[2])
Anton Faß	beurlaubte Soldaten	Hr. Bulla.
Joseph Brumm,		Hr. Schätzel.
Christoph Kreutzer,		Hr. Scheibel.

Die Handlung geht vor in einem Dorfe im May dieses Jahres.

Nachricht:

Die Absicht des Verfassers bey Verfertigung dieses Stücks war, auf der Bühne die fröhliche Wirkungen, welche der Landmann bey der Nachricht: Es ist Friede! in seinem Herzen fühlt, zu zeigen, und ihm zugleich die süssen Folgen des Friedens schmecken zu lassen. Da dies seine erste Arbeit ist, welche er dem Druck übergiebt, so läßt sich vermuthen, daß er alle Genauigkeit beobachtet habe. Die interessante Handlung, die Sprache des Herzens unter Bauern und Soldaten, die Art, wie sich die Beurlaubten ihren Eltern darstellen,

[1]) In meinem Besitze.
[2]) Debütrolle.

der Eindruck dieser so natürlich, und scherzhaft angelegten Überraschung, die launigte Ausführung der ganzen Handlung selbst, hoffen wir, wird uns den Beyfall eines hohen gnädigen und geehrten Publikums gewinnen, mehr als irgend ein anders neues Stück. Wir dürfen hier nicht erst anmerken, unter welchem Himmelsstrich der Handlungsort liegt? Wir finden ihn in unsern Herzen und jeder wird ihn eben so leicht da finden, und Soldat, Bürger und Bauer werden sich sagen: „So denken wir auch!"

Die wachsende gelehrte Beschäftigung der Zeit mit dem Mittelalter hatte das Ritterstück hervorgebracht und Seipp huldigte mit der Aufführung seiner „Adelheid von Ponthieu" der neuen Mode.[1])

Aus Begeisterung ließen sogar einige Verehrer der Bühne Dankverse an den Adel von Linz auf „sauberem Schreibpapier" bei J. M. Pramsteidel drucken.

Der nächste bedeutendere Theaterdirektor war *Bulla*. Nicolai, der unter seiner Direktion sich in Linz ein paar Tage aufhielt, fand das Theater nicht übel; besonders wunderte ihn, daß zwei Gesellschaften zugleich in der mäßig großen Stadt Linz[2]) existieren könnten.

Dies sei, sagt er, ein Beleg zu dem Zug in dem Nationalcharakter der Einwohner Österreichs, welche Wohlleben, Gemächlichkeit und alle Arten von Schauspielen liebten. Man gebe ihnen, ruft er zum Schlusse aus, Panem et Circenses, so sind sie zufrieden.[3])

Zu der bereits erwähnten Pflege des Ritterdramas, das bei Schikaneder die ungeheuerlichsten Formen annahm, trat bald ein österreichisch-patriotisches Schauspiel nach Kronländern. Hatte Wien seinen Richter, Tirol einen Primisser, so war Oberösterreich durch *Cremeri* vertreten.

Bulla gehörte zur besseren Sorte von Theaterdirektoren, zu jenen, die auch auf den Geschmack ihres Publikums guten Einfluß nehmen wollten, und so versprach er sich auch vom Nationalstück eine geradezu reformierende Wirkung und veranstaltete, um möglichst viele Menschen dieser Segnungen teilhaftig zu machen, sogar Fremdenvorstellungen — alles für die „Nation", nämlich die Oberösterreicher.

---

[1]) Zu diesem nach Noverres gleichnamigem Ballett gedichteten Schauspiel hatte der oberösterreichische Landschaftspauker *Georg Druschetzky* eine Bataillen-Sinfonie mit zwei Orchestern geschrieben.

[2]) Linz zählte im Jahre 1787 mit den Vorstädten 1000 Häuser mit 16.500 Einwohnern.

[3]) *F. Nicolai*, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. 2. Bd. Berlin und Stettin 1783, p. 528.

Den Anfang machte er am 13. Juni 1782 mit *P. Weidmanns* „Stephan Fadinger" (Wien 1781).

Das Stück ist unleugbar eine der gelungensten Schöpfungen Weidmanns und wandelt in den Bahnen Goethes. Der „Götz" hat dem Autor sichtlich vorgeschwebt.[1])

Die Aufnahme war eine gute. Das Publikum dieser Zeit, welche unwahrscheinlichen, krassen Effekten überhaupt nicht abhold war, fühlte sich durch die oft an den Haaren herbeigezogenen prahlerischen Reminiszenzen an die immer ruhmvolle Geschichte der oberösterreichischen „Nation" offenbar geschmeichelt und der Erfolg des ersten Versuches mit dieser Gattung zeitigte eine Reihe vaterländischer Dramen, deren Gipfel das dreiaktige Original-Provinzstück „Das Land ob der Enns" (Linz 1795) von *Wenzl Blima* war.

Es segelt ganz in Weidmanns und Cremeris[2]) Fahrwasser; über seine Absichten klärt uns die äußerst bieder gehaltene Vorrede auf, die da lautet:

Hochlöbl. Herren Herren Stände,
im Erzherzogthum Österreich ob der Enns etc. etc.

Der Tag, an welchen das erhabene, allergeliebteste Kaiser Paar Franz und Theresia nach vollbrachter Kaiserkrönung in Frankfurt auf Ihrer Rückreise in dieser Hauptstadt eintrafen, und in selber das Nachtlager allergnädigst abzuhalten geruhten, war zu schön, war zu glänzend, als daß nicht jede auch die kleinste Erinnerung an selben für jeden seinen Landesfürsten liebenden Unterthan angenehm, und freudenerregend seyn sollte. Jeder Stand der oberösterreicher Getreuen jubelte, jeder Stand wetteiferte seine Liebe gegen den allergeliebtesten Monarchen auf eine vorzüglichere Weise am Tag legen zu können.

Dieses, und dann der von mehreren hoch- und niederen aber gleich patriotisch gesinnten Männern öfters geäusserte Wunsch, das dieser allgemeine Freudentag als ein Andenken einen herrlichen Gegenstand zu einen oberösterreicher Theaterstücke abgeben könnte, eiferten Unterzeichnete an, gegenwärtig dramatisches Stück zu verfassen, und selbes durch eine darauf verfertigte, dem Text ganz entsprechende Musik für die oberösterreicher Schaubühne anwendbar zu machen.

Bey dem ersten Anblick könnte man zwar den Unternehmern ein zu grosses Wagestück vorwerfen — Allein! Erhabenheit des Stoffes, Aneiferung von mehreren Seiten, und ein Nazionalstück — Gründe genug, welche ein dergleichen patriotische Unternehmung zur Genüge rechtfertigen können; besonders da sich ein altberühmter dramatischer Schriftsteller über die Vortreflichkeit der Nazionalstücke folgender massen ausdrücket: „Nazionaltheater-

[1]) *R. Payer von Thurn*, Paul Weidmann, der Wiener Faustdichter des 18. Jahrhunderts. (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. XIII. (1903), p. 44.

[2]) *Cremeris* Nationalstücke bespreche ich im Zusammenhange mit seiner gesamten literarischen Tätigkeit im VI. Abschnitte.

stücke, wenn sie auch mittelmässig sind, erregen mehr Enthusiasmus, als andere von fremden Nazionen entlehnte, sie lassen bey dem Volk tiefe Spuren des Eindrucks, die sie gemacht haben zurück."

Die in gegenwärtigen Stücke enthaltene Handlung gründet sich ganz auf Thathandlungen, welche redende Beweise sind, wie bieder, wie patriotisch und wie edeldenkend die Bewohner des Erzherzogthums Österreich ob der Ens gegen ihren Landesfürsten bey allen Gelegenheiten sich auszeichnen.

Wie glücklich können sich nicht auch die Unterzeichnete in der Auswahl eines Mäzenatens für ein Stück, welches das wetteiferende Bestreben aller Stände in Antaglegung ihrer Fürstenliebe enthält, schätzen? Denn wem anderen als denen hochlöblichen Herren Landständen, welche nach den eigenen Ausdruck Sr. k. k. apost. Majestät selbst Väter des Landes sind — könnte dieses Stück füglicher zugeeignet werden?

Die Unternehmer unterfangen sich dahero Ihnen Hochlöblich. Herren Herren Stände dieses dramatische Stück in tiefester Ehrfurcht zuzueignen.

Geruhen hochdieselbe dieses mit nachsichtsvollen Augen anzusehen, und mehr das von Unternehmern vorgehabte gute Ziel als das Werk selbst, welches sie als Beamte nur in Erhollungsstunden verfertiget haben, in gnädige Betrachtung zu ziehen.

Die Unternehmer schmeicheln sich ihre blühende Hoffnung eines guten Unternehmens nicht untergehen zu sehen und empfehlen sich zu stäten hohen Hulden, und Gnaden.

Wenzl Blima, Verfasser.
Kaspar Lachner, Musikkompositeur.

Die dürftige Handlung dreht sich um die Verlobungsgeschichte zweier Straßburger Emigranten, v. Knaudenthall und Ellrich, die sich im „Landl" ansässig gemacht haben.

In der Schlußszene gibt es auf einer Wiese vor dem Dorfwirtshaus eine Triumphpforte, allegorische Statuen und unter dem Doppeladler das transparente Landeswappen zu sehen — alles über Initiative des Landeschefs.

Das Stück ist eigentlich eine Sammlung verschiedener Exkurse. Da werden wir in das Leben und Treiben der grobschlächtigen aber biederen Schiffleute eingeweiht, mit den vielerlei Geschäften eines Pfleggerichtes bekannt und auf das segensreiche Wirken des Armeninstitutes aufmerksam.

Der Pfarrer, Schullehrer und Arzt, alle drei Typen josefinischen Schlages, werden gelobt, ohne daß wir sie kennen lernen.

Und zu all den Hymnen auf diese paradiesischen Verhältnisse hören wir alle Augenblicke eine schmeichelhafte Bemerkung über das Land ob der Enns, sei es über dessen schöne Mädchen, sei es über die Linzer Würstel, Schiffknödel und das Innviertler Märzenbier.

Kulturhistorisch ist das Stück wertvoll. Gespielt wurde es nach der Versicherung des Autors im Volksdialekt, gedruckt ist es aber in einem ganz sonderbaren Sprachgemisch.

Nichts gibt uns einen besseren Einblick in die verworrenen Anschauungen über die Technik des Dramas als die Ode — Muse verhülle dein Haupt! — des Magistratsrates *Pirngruber* auf den Verfasser und sein unsterbliches Werk.

Glücklich zeichnete mich — Deine berühmte Hand;
Unverkennbar und hell stralte der Biedersinn,
Die reine, gute, edle Sitte
Meiner Bewohner aus Deinem Bilde.

Diese Bahne betrat vor Dir kein Dichter noch,
Ihre Muse war nur Zeichnerinn einer That
Und einzelner Begebenheiten;
Keiner noch unternahm's, das Gemälde

Eines glücklichen Volks, jeden besondern Zug
Der ihm eigenen Art in den verschiedenen
Und doch gemeinsten Lebensscenen
In ein Theaterspiel einzukleiden.

Kühn war schon der Entwurf — kühner noch ausgeführt
Bei der Sprache, die nur Leuten geläufig ist —
Vom Pferdschiffzuge — fragte mancher:
Ist hier die Donau, und ihr Gestade?

Und wie staunten wir nicht, als Deine Muse uns
Einen Saal des Gerichts plötzlich eröffnete,
Und uns die schönen Früchte zeigte
Guter Beamten und Unterthanen.

In dem englischen Park ist das Elysium
Nach dem trägen Kozyt so überraschend nicht
Als uns Dein muntres Bauernmädchen
Singend nach Landesbrauch überraschte. —

Vollgedrängt war die Bühn — Jedem entquoll der Wunsch
„Möcht ich immer bei so redlichen Menschen seyn!"
Und jeder fand den Wunsch erfüllet
Bei dem Gedanken: „es ist nicht Täuschung,

„Nicht ein reizendes Land in dem Gebiete der
„Feen — keine Geburt dichtender Schwärmerey.
„Es ist ein wohl gelungener Abriß
„Unseres glücklichen Vaterlandes."

Wem bei diesem Gefühl' froher das Herz nicht schlug,
Wer für's Vaterland kalt — Scene für Scene nach
Dramatischen Gesetzen prüfte
— Boshaft verkennend den Zweck des Dichters —

Ist mein Zögling nicht mehr — Auch ich verkenn ihn —
Doch Dir — der mich so gut zeichnete und so wahr,
Blühn als ein Denkmal meines Dankes
Ewige Kränze aus meinen Haynen.

Lassen wir sie blühen und wenden wir uns einer anderen Bühnenkrankheit dieser Zeit zu: Der Ballettsucht.

„Der eigentliche Schöpfer des Balletts ist *Jean Georges Noverre*, ein Franzose, der im Jahre 1760 ein merkwürdiges Buch: „Lettres sur la danse et sur les ballets" (Lyon) herausgab, welches auch in der Folge mehrfach ins Deutsche übersetzt wurde und das man eine philosophische Begründung der Tanzkunst nennen könnte. Eine Art Ballett hatte allerdings schon bis auf Noverre bestanden, nämlich das übliche Einflechten von Tänzen in den italienischen Opern. Man war dabei nicht sehr wählerisch und an den unpassendsten Stellen einer heroischen Oper wurde der Zuschauer oft plötzlich mit einem solchen Tanz-Divertissement überrascht. Noverre begründete nun das Ballett als einen selbständigen Zweig der Schauspielkunst, verlangte strenge Scheidung desselben von dem Gesanglichen und erhob es zum „wirklichen, dramatischen Charaktertanz".

Auch der königlich dänische Ballettmeister *Vincenzo Galeotti* in Kopenhagen ist für die Entwicklung des Balletts wichtig geworden.

Weder Noverre noch Galeotti hatten das Ballett als Nach- oder Zwischenspiel im Auge, wie es sich in Deutschland und insbesondere auch auf den österreichischen Theatern entwickelte.

Kein Motiv konnte so unpassend sein, daß man es nicht, in ein Ballett verwandelt, dem Publikum vorgeführt hätte. Das Ballett bildete oft die einzige Zugkraft, die Leute ins Theater zu locken, und der Direktor konnte eines vollen Hauses gewiß sein, wenn er dem Hauptstücke irgendein solches Ballett folgen zu lassen angekündigt hatte. Die Regeln der Kunst, wenigstens diejenigen, welche ein Noverre oder Galeotti vorgeschrieben, wurden dabei natürlich wenig befolgt und die Geschmacklosigkeit hatte genügenden Spielraum, sich breit zu machen."[1])

Es ist bekannt, wie sehr das Werther-Fieber von der Mitte der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts an in Deutschland um sich gegriffen hatte. Werther trat in alle möglichen Beziehungen zum öffentlichen Leben; Mode, Theater, Literatur, alles wurde von diesem kleinen Büchlein Goethes beeinflußt, ein Büchlein, das aber einen Erfolg aufzuweisen hatte, wie er bis dahin in Deutschland bei keinem Buche auch nur annäherungsweise zu verzeichnen ist.

Die Behörden Österreichs hatten gegen den „Werther" nichts einzuwenden und so verbreitete sich das Buch auch inner-

[1]) *A. Schlossar*, Innerösterreichisches Stadtleben vor hundert Jahren. Wien 1877, p. 37f.

halb dieses Reiches. Welche Wirkung es ausübte, zeigt u. a. der Umstand, daß im Mai 1781 im Linzer Theater sogar ein Ballett, das den „Werther“ zum Gegenstande hatte, aufgeführt wurde.

Es muß als ein merkwürdiger Zufall bezeichnet werden, daß gerade *Nicolai*, der bekanntlich eine Parodie auf Goethes „Werther“ geschrieben hatte, in Linz den Stoff in Ballettform verherrlicht sehen mußte.[1])

Voll Grimm berichtet er über diesen neuesten Unfug.

Einen gewaltigen Schritt nach vorwärts bedeutete für das Bühnenleben der Landeshauptstadt die Übernahme der Entreprise durch den Grafen *Rosenberg*, der schon mit der Berufung des Schauspielers Borchers zeigte, daß er den höchsten Zielen zustrebe.

Der neue Direktor des Linzer Theaters, *David Borchers*, war geboren zu Hamburg als Sohn eines dortigen Schiffspredigers. Er studierte nach dem Wunsche seines Vaters anfangs Theologie, trat aber 1764 zur Ackermann'schen Bühne über, wo er sich als Schüler Ekhofs, des „Vaters der deutschen Schauspielkunst“, seine ersten Sporen verdiente.

Sein außerordentliches und vielseitiges Talent, im Bunde mit einem blonden Kopfe und lebhaften Mienenspiele, ließ ihn frühe schon große Erfolge erreichen. Voll Feuer, Geist und sprudelndem Witze, zeichnete er sich besonders in den Rollen aus, in welchen es galt, den Ausdruck verbissener Wut darzustellen (vornehmlich durch seine schnarrende Aussprache des gutturalen „r“). Sonst war er noch stark in Liebhaber- und Heldenrollen, in zärtlichen und komischen Alten und Raisonneurs, d. h. also in reflektierten Charakteren. Genau auswendig zu lernen liebte er nicht, extemporierte aber dafür sehr gut.[2])

Nach dem Urteile der Besten gebührte ihm der Rang nach Ekhof und Schröder, den hervorragendsten Schauspielern ihrer Zeit.

Sein Name würde in erster Linie genannt werden, wenn sein außerordentliches Talent durch Studien und sittlichen Halt getragen worden wäre.[3])

[1]) Und als nicht minder merkwürdig mag es erscheinen, daß sich gerade dieser Theaterzettel erhalten hat.

[2]) *F. Schröter-R. Thiele*, Lessings Hamburgische Dramaturgie. Halle 1877, p. 46 der Einleitung.

[3]) Durch seine Streiche hatte er sich in Hamburg und in Wien unmöglich gemacht. In Linz benützte er seine leitende Stellung zum Engagement von lauter Schauspielerinnen, die jung und hübsch sein mußten, damit auch er auf seine Kosten kam. *R. Blum*, *K. Herloßsohn*, *H. Marggraff*, Allgem. Theater-Lexikon. I. Bd. Altenburg und Leipzig 1839, p. 354.

Lessing beurteilte ihn als Antenor in der Zelmire des Du Belloy, worin er ihn vollkommen befriedigt hatte. Antenor ist ein Bösewicht von großem Verstande, welcher mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem solchen so natürlich zu sein scheinen, gespielt werden mußte. Diesen Charakter nicht zu verderben, erforderte nach Lessing das treueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion. Bei dieser Gelegenheit rühmt nun Lessing die Vielseitigkeit von Borchers Talent; schon das müsse ein günstiges Urteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übe als in jungen. Dieses zeuge von seiner Liebe zur Kunst und der Kenner unterscheide ihn sogleich von so vielen anderen jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater sei.[1])

Von allen, die sich neben Ekhof gebildet haben, kam Borchers diesem Muster am nächsten, ohne ihn sklavisch nachzuahmen oder dessen Fehler als Vorzüge aufzugreifen.

Als er 1769 den Tellheim spielte, wurde er in dieser Rolle von manchen sogar Ekhof vorgezogen.[2]) Noch 1775 galt Borchers den Verfassern der Chronologie des deutschen Theaters als „der einzige, der uns den Verlust Ekhofs einigermaßen ersetzen könnte", und als Lessing im Jahre 1777 den Mannheimern einen Entwurf zur Herstellung eines guten Pfälzer Theaters vorlegte, nannte er unter den Kräften, auf die man vornehmlich zu sehen hätte, Borchers.[3])

Auch seine Frau hatte als hervorragende Vertreterin des Faches der Heroinen den Beifall Lessings gefunden.

Die Freude der Bühnenenthusiasten über diese Wandlung der Dinge war groß.

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 19. Stück (3. Juli 1767).

[2]) Nur die Wiener scheinen für sein Spiel kein Verständnis gehabt zu haben. Borchers absolvierte im Oktober 1782 in der Residenzstadt ein Gastspiel und fiel dabei durch. Man mutete ihm Rollen zu, die ihm nicht lagen, wie den Fähnrich in der „Juliane von Lindorak", für den er den Wienern zu alt war, und den Wirt in Lessings „Minna von Barnhelm", der ihnen mißfiel, weil es kein Wiener Wirt war.

Als ihn nun die Direktion des Hoftheaters zwei seiner Leibrollen spielen lassen wollte, nämlich den argwöhnischen Ehemann und den Maler Lebock in der „Familie", verzichtete er darauf und reiste ab. (Allgemeiner Theater-Almanach 1782, p. 139—141).

[3]) *Th. W. Danzer - G. E. Guhrauer*, Gotth. Ephraim Lessing[2]. 2. Bd., Berlin 1881, p. 133.

Cremeri widmete aus Begeisterung über die „Herstellung eines ordentlichen Schauspiels“ sein Militärstück „Alles in Schuh und Strümpfen“ (1782) und als man an Frl. *E. Aichinger* eine vorzügliche Primadonna gefunden hatte, kannte sein Entzücken kaum Grenzen.

Er ließ sich also vernehmen:

Den 29. April wurde auf der hiesigen Schaubühne aufgeführet Ariadne auf Naxos, worinn Demoisell *Elisabeth Aichinger* einen deutlichen Beweis ablegte: daß Sie unter den besten deutschen Schauspielerinnen zuverlässig das werden kann, was Herr *Borchers*, der Direkteur vom hiesigen Theater unter den deutschen großen Schauspielern bereits ist; wenn Sie anders nicht müde wird, die Kunst und sich selbst ununterbrochen fort zu studiren, ohne durch falschen Beyfall sich irre machen zu lassen und ohne etwa gar auf selben, wie die Meisten, stolz zu werden. Ihre ganz besonders wohlklingende Stimme, ihr ebenso treffender Ton im Zärtlichen, wie auch da: wo Sie im Jammer die Menschheit gerade zu anredet — bestimmt, angestimmt, unterstützt und noch hinreißender gemacht, durch die Vortrefflichkeit des großen *Benda*,[1]) die nicht Nachahmung der Natur, sondern die Natur selbst zu seyn scheint; brachten bey allen Zuhörern eine Überströhmung der Herzen hervor, die nicht kann beschrieben werden; wofür Demoisel Aichinger nach den Duodrama durch anhaltendes Händeklatschen hervorgerufen wurde. Sie dankte mit wenigen Worten, die gegen das Publikum eben so verbindlich, als anständig für eine Künstlerinn waren.

Nachstehende Verse machte Herr *Cremeri* aus dem Stegreife:

O Freundinn! deine Macht, die deiner Silberstimme
Gebeut und jeden Ton zum Zauberreize schaft,
Entriß mich sanft mir selbst mit nie gefühlter Kraft.
Ich litt in Zärtlichkeit, Verzweiflung, Wuth und Grimme
Der Leidenschaften Schmerz, zum Danke für dein Spiel,
Das ganz ein Wesen ist mit Benda's Harmonie.
Allein dein Sturz vom Fels, fast glaubte, dacht' ichs nie!
Zerschmetterte mein Herz. Ach! dieses war zu viel.[2])

Soweit man nach den Verzeichnissen der neueinstudierten Stücke im Gothaer Theaterkalender schließen kann, beherrschten unter *Graf Rosenberg-Borchers* die bekannten Theaterschriftsteller von damals: *Gotter, Friedel, Bretzner, Weidmann, Schink, Babo, Heufeld* etc. das Repertoire, allen voran *Friedrich Ludwig Schröder*, der „Vater des deutschen Schauspiels“, der große Tragöde, der von 1781—1785 am Wiener Nationaltheater, vergöttert vom Publikum, als Schauspieler wirkte. Von Bedeutung ist die Wahrnehmung, daß sich — vielleicht unter Einfluß von Borchers — eine stärkere Berücksichtigung jener Strömung bemerkbar macht, welcher die

[1]) Der Komponist.

[2]) „Linzer Zeitung“ vom 2. Mai 1783.

D. Borchers als Hamlet.

(Nach einem Stiche aus dem Jahre 1778 im Besitze des Herrn Hofschauspielers Hugo Thimig in Wien.)

Literaturgeschichte den Namen „Sturm und Drang“ gegeben hat. Seit *Lessing* das bürgerliche Schauspiel mit „Miß Sara Sampson“ (1755), „Minna von Barnhelm“ (1767) und „Emilia Galotti“ (1772) begründet hatte, war zu einem guten Teile an die Stelle des unnatürlichen Pathos der Alexandriner-Tragödie warme Emp-

findung in schmuckloser Prosa getreten, hatte man gelernt, eine realistische Kunst, die ihre Stoffe aus dem Leben der Gegenwart nahm, in ihrem Werte zu begreifen. Verachtung der bisherigen Regeln, Begeisterung für Shakespeare und Streben nach einer charakteristischen, nationalen Kunst, die Lessing in seinen kritischen Schriften mit Erfolg gepredigt hatte, wurde nun das Losungswort einer Reihe von jungen Männern, an ihrer Spitze Goethe, der in seinem „Götz“ diesem Sehnen zuerst einen bedeutenderen dramatischen Ausdruck verlieh. Eine Aufführung dieses Stückes, das sich seiner allzu lockeren Form wegen auf der Bühne nicht zu halten vermochte, in Linz nachzuweisen, wollte mir nicht gelingen. Dafür begegnen wir seinem Jugendgenossen *Klinger*, nach dessen „Sturm und Drang“ genanntem Stücke die ganze Bewegung ihre Bezeichnung erhielt, und vor allem Schillers Jugendwerken, den „Räubern“ (1781) und „Kabale und Liebe“ (1784), welche nicht nur durch die Einführung sozialer Probleme der Gegenwart den bis dahin engen Gesichtskreis des bürgerlichen Dramas erweiterten, sondern auch das sichere Gefühl des geborenen großen Dramatikers für das Bühnenmäßige und volle Beherrschung des realistischen Stils zeigten.

Noch eine Novität aus dem Repertoire dieser Zeit nimmt unser Interesse in Anspruch: „Julius von Tarent“, ein Trauerspiel von *Leisewitz*.

Es behandelt das damals beliebte Motiv des Bruderzwistes: Guido und Julius, Söhne des Fürsten von Tarent, lieben dasselbe Mädchen, Blanca. Julius kommt seinem Bruder zuvor und ist seinem Ziele nahe, da tritt ihm Guido in den Weg und ersticht ihn in der Hitze des Angriffs. Der Fürst vollführt nun eine Römertat, er übt Gericht über den Mörder, tötet an der Leiche des älteren den jüngeren Sohn und geht selbst in ein Kloster, sein Land dem Könige von Neapel überlassend.

Mit diesem Stücke, das Lessing für ein Werk Goethes hielt und Schiller in seiner Jugend auswendig konnte, bewarb sich Leisewitz um den von Schröder auf das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis, unterlag aber in der Konkurrenz *Klingers* „Zwillingen“.

Abgesehen von diesen Werken der Stürmer und Dränger zeigte sich wenig bodenständige Dramatik, noch immer beherrschten Übersetzungen französischer und italienischer Autoren und welsche Singspiele das Feld. Selbst die Auferstehung der „Maschinenkomödien“ weiland eines Stranitzky, Prehauser, Kurz und Genossen feierte man in Linz mit. Es waren das meist Stücke mit fest-

stehenden Arien und einem fast völlig extemporierten Dialog gewesen; nunmehr war das Charakteristische derselben das zauberhafte Element: gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers. In Wien hatte man 1781 begonnen, die Gattung zu erneuern und unter Einfluß anderer dramatischer Arten umzugestalten.

Die Form der neuen Stücke wurde die des deutschen Singspiels: Dialog mit eingestreuten Gesangstücken.

Bald drang das neue Genre auch in die Provinz und auch in Linz verkostete man von dieser Frucht, die wahrlich keines Künstlers Sonne gereift hatte.

Besonderen Erfolg hatte die Maschinenkomödie „Imakaromakypsilomakus", ein dramatischer Unsinn, für den Himmel und Erde, Hölle und Teufel in Bewegung gesetzt wurde.

Die beste Vorstellung von der Abenteuerlichkeit dieses Genres gibt der Theaterzettel zu diesem Stücke:

Heute Sonntags den 8. Hornung zum erstenmal:
Eine ganz neue Maschinenkomödie mit Flugwerk und Verkleidungen
in drey Aufzügen.

Imakaromakypsilomakus,

der Greis des Pitagorominominos, und Ismaskoria, die schöne Zauberin,
oder:

Sie sind alle gefopt.

Von Herrn Baldinger.

NB. NB. NB. Vorkommende Maschinen und Verwandlungen: 1. Ein großer düsterer Wald. 2. Im Grunde Wasser. 3. Verschiedene Felsen. 4. Sobald Jacob Friedberg ins Wasser werfen will. 5. Kommet Triton aus dem Wasser. 6. Fährt zu gleicher Zeit Imaskoria in einem bespannten Muschelwagen heraus. 7. Thut sich die Zauberhölle auf und Imak. erscheint. 8. Ismask. fährt erschrocken ab. 9. Bertrams Zimmer. 10. Leonore, als Tannen ihre Hand ergreifen will, verschwindet. 11. Wald und Felsen. 12. Bertram sucht seiner Tochter habhaft zu werden. 13. Imak. steht selbsten bey. 14. Verwandelt er den Felsen in einen Pirutsch. 15. Friedberg, Leonore und Jakob fahren durch die Luft ab. 16. Wald mit einem Felsen. 17. Friedberg setzt sich auf den Felsen. 18. Verwandelt ihn Imak. 19. Straße mit Bertrams Hause. 20. Garten mit einer Terrasse. 21. Leonore, so oft Tannen ihre Hand ergreift, verschwindet selbe. 22. Wird Leonore zum Ungeheuer. 23. Sitzt selbe in einem Tragsessel. 24. Tragen sie zwey ganz besondere Sesselträger weg. 25. Eine wüste Gegend mit großem Berg. 26. Friedberg, Leonore suchen sich vor ihren Verfolgern zu retten. 27. Verschwindet sie. 28. Jakob sucht ihnen nachzueillen, stürzt auf dem Berg zusammen. 29. Kommt ein Teufel aus der Erde und 30. trägt er den Jakob durch die Luft zu seiner Herrschaft fort. 31. Kommt Imak., um den hartherzigen Vater zu bestrafen. 32. Kommt Ismask. dazu und 33. Imak. ver-

wandelt sich in einen Jüngling, alles ist darüber erstaunt. 34. Im selben Augenblicke zeigt Imak. noch mehr von seinen Wunderwerken. 35. Verwandelt selber die ganze wüste Gegend in einen prächtigen Saal. 36. Eilt Friedrich und Leonore herbei. 37. Fährt Kupido durch die Luft in einer Wolke herab. 38. Beschenkt selber die zwey Brautpaar mit Blumenkränzen. 39. Beschließt sich alles mit Freude und Vergnügen.

Nachricht.

Wir haben hier nur den kleinsten Theil der Verwandlungen und Maschinen hergesetzt, um das geehrte Publikum desto angenehmer zu überraschen; auch wollen wir in dieser Absicht von dem Innhalt des Stückes keine Erwähnung und größere Zergliederung machen, nur dies müssen wir anführen, daß Herr Baldinger, dieser vorteilhaft bekannte Theaterschriftsteller, sich auch in diesem Stück beflissen hat, sein vorzüglich komisches Talent dadurch an den Tag zu legen, die Helden dieses niedrig komischen Stückes nicht mit pöbelhaften Possen auftreten zu lassen. Ohnerachtet er, wie doch jeder leicht sehen wird, sich ganz nach dem seligen Hafner gebildet, ist er doch mitten im vollesten Scherz nie über den Menschensinn hinausgesprungen, welches seinem Muster öfters geschah. Jeder Charakter ist Natur, ist Sittenlehre und doch Spaßmacher in seiner Art; keine Scene macht Langweile, aus jeder entspringt neues Vergnügen zum Lachen, eine treibt die andere, so zwar, daß ein immerwährendes Feuer erhalten wird, welches keinen ermüden läßt. Oft überrascht er zweimal in einem Augenblick, reißt zum Lachen hin, daß auch der Ernsthafte sich des Lachens nicht erwehren kann; kurz, es ist ganz auf die Zeit, wo jeder gerne lacht, jeder gerne lachen will. Ja, wir können im voraus versichern, daß es gewiß gefallen wird, gefallen muß, da wir uns bestrebt haben, alles nur mögliche, was Maschinen, Verzierung erfordern, bestmöglichst vorzustellen, getrachtet haben, sie auf das angenehmste zu überraschen. Wir versprechen uns daher einen zahlreichen Zuspruch und wir schmeicheln uns, daß sie nicht nur mit dem Verfasser, sondern mit uns allen zufrieden seyn werden. Wir ersuchen dahero jeden, der gerne lacht, sich mit drei Bäuchen zu versehen, da fast einer oder zwei vor Lachen darauf gehen werden. — Zum Beschluß ein Tanz.

Der Geschmacksrichtung Rosenbergs und seines Direktors dürfte dieser Unsinn sehr wenig entsprochen haben. Doch was wollten sie machen? Nur solche Kassestücke konnten dem drohenden Defizit begegnen. Aber es stellte sich trotzdem ein.

Man konnte und wollte doch nicht jeden dritten Tag Imakaromakypsilomakus spielen, das große Publikum war aber schon damals ein Tyrann. Nur wenigen gebildeteren Naturen gefiel der dem Besseren zugewandte Kurs Rosenberg-Borchers.

An Cremeri hatte das Theater und — das Publikum nach wie vor einen begeisterten und wohlwollenden Kritiker, wie z. B. folgende Einrückung zeigt:

Wir freuen uns, abermal einen Vorgang bekannt machen zu können, der Linz Ehre verschaft. Am 6. dieses wurde von der gräflich Rosenbergischen Gesellschaft der Fähnrich des Hrn. *Schröder* aufgeführet. Jeder weis, daß dieß Stück einzig durch trefliches Spiel lermenden Beyfall einärntnen kann,

folglich Geschmack und Bildung bey dem Publikum voraussetzet, welches den Werth desselben zu fassen vermag. Wenn wir nun sagen, daß unsre Linzer das Spiel des Hrn. *Prothke* und der *Elisabeth Aichinger* lobten, dagegen von der Meisterarbeit unsers grossen *Borchers*, der den Baron Harrwitz spielte, mit solcher Gewalt hingerissen wurde: daß es nach dem Stück nicht ehe zu klatschen und Hrn. Borchers vorzuruffen aufhörte, bis er hierüber entzückt vor dem Publickum erschienen und als bescheidner Künstler für diese Ehre dankte, so haben wir gewiß erwiesen, daß Geschmack und Bildung in Linz Riesenschritte machet, denn der Name Borchers bürgt aller Welt zur Genüge, daß nicht Frazengesichter statt Minne, unnatürliche eckelhafte Zuckungen statt Gebehrdenspiel, unleidentliches Geprüll statt Ausbruch der Leidenschaften u. s. w. sondern Schönheit, Wahrheit, ächte nakende Natur in Kunst aufgelöst diesen seltenen Vorfall bewirkten, der Linz ebenso rühmlich ist, als er Hrn. Borchers schmeichelhaft sein muß.

Das war ja alles recht schön gesagt, allein die Stunde des Scheidens nahte. Graf Rosenberg gab das Theater an *Lasser* ab und löste die Kontrakte.

Noch einmal hatte *Borchers* ein volles Haus und rauschenden Beifall, dann verließ der größte Schauspieler, den Linz im 18. Jahrhundert gesehen, die Stadt.

Cremeri rief ihm in der „Linzer Zeitung“ nach:

> Melpomen'ns Seele flieht, Thaliens Liebling reist;
> Verdienstekenner weint: die Bühne ist — verwaist.

Zu Ostern des Jahres 1786 begann die Direktion *Lasser*. Zur Eröffnung ward *Cremeris* Nationalstück „Losenstein und Hohenberg“ gewählt. Die Geschäfte gingen schlecht. Den Grund dafür gibt uns der Verfasser der „Skizze von Linz“ (1787) an: „Es hält schwer, eine stehende Truppe in Linz aufrecht zu erhalten — die Einnahmen sind gering, das Volk ist veränderlich; starke Gagen kann ein Prinzipal nicht bezahlen; folglich auch keine sehr guten Schauspieler halten, denn die wollen auch sehr gut bezahlt sein. Sind die Spieler mittelmäßig, so ist das Publikum unzufrieden und das Theater leer. Was also zu tun? Es ist nur zu bewundern, wie sich Herr Lasser noch erhalten und seine Gesellschaft bezahlen kann. Das Einzige, was ihn noch erhalten, was ihm noch Leute ins Theater locken kann, ist, wenn er alle Woche eine recht gute Oper — ein heroisches Schauspiel, ein neues intriguantes und zur Erschütterung des Zwerchfells eingerichtetes Lustspiel — auch zuweilen ein auffallendes Trauerspiel à la *Schiller*, in welchem hübsch gemordet wird, gibt — dies alles verschafft ihm noch einigermaßen Zuschauer. — Gibt er aber ein Stück zum drittenmal und zwar in einigen Wochen kurz hintereinander; gibt er ein rührendes Lust- oder Trauerspiel, in welchem bloß Nahrung fürs empfindsame Herz

Titelblatt des „Nationalstückes" Losenstein und Hohenberg.
(Nach dem Exemplar in der k. k. Studienbibliothek in Linz.)

ist — so ist gewöhnlich das Theater leer. Die Lustspiele müssen voller Karrikaturen sein und zum Lachen bewegen, müssen voller lächerlichen Intriguen sein und dadurch auffallend werden, sonst sind sie nicht nach dem Geschmacke des gemeinen Mannes. Und wenn dieser im Theater abgeht, und die Noblesse durch großmütige Beiträge einen Prinzipal nicht unterstützt, da sieht's mit seinem Beutel sehr windig aus. Überhaupt befindet der Direkteur sowohl als der Acteur sich in einer sehr unangenehmen Lage, wenn das

Publikum durch lange Zergliederungen und Erhebung der Stücke auf dem Komödienzettel bewegt werden muß. Diese Mittel tun ihre Wirkung eine Zeitlang. Sobald aber das Publikum ein paarmal sich dadurch getäuscht findet oder dasjenige nicht sieht und empfindet, was es sich dabei vorgestellt hat, so schlagen auch diese Reizungsmittel fehl und es traut einem wirklich guten Stücke künftig noch weniger zu. Die langen Epilogen auf den Zetteln taugen überhaupt nichts — gute Auswahl in den Stücken, die der Neigung des Publikums entsprechen, öftere Abwechslungen und gutes Spiel der Schauspieler machen besseren Effekt, bringen mehr Zutrauen und Neugierde ins Publikum, sind bessere Reinigungsmittel als alle Scharlatanerien im Zettel, bey welchen sich der Zuschauer am Ende um desto mißvergnügter befindet."

Also mehr Novitäten, mehr Opern, weniger Rührstücke, mehr wirkliche Aufregung à la Schiller und weniger Reklame wünschten die Linzer.

Wenn man das Verzeichnis der vom 17. April bis zum 10. August 1787 aufgeführten Stücke und die Reihe der neu einstudierten[1]) überblickt, und einen Vergleich mit den gleichzeitigen Darbietungen des Wiener Burgtheaters[2]), der Grazer[3]) und der Frankfurter[4]) Bühne anstellt, so kann das Urteil über Lassers Geschmack kaum ungünstig ausfallen. Wir finden nicht wenige Wiener und Frankfurter Repertoirestücke auch in Linz vertreten.

Ich erwähne nur: „Rudolf von Habsburg" von *Werthes*, „Der Mönch vom Berge Carmel" von *Dalberg*, „Die Mündel" von *Iffland*, „Die beiden Billets" von *Wall*, „Der Ring" von *Schröder*, *Shakespeares* „Julius Caesar" und „Hamlet" (wohl in *Schröders* Bearbeitung), *Gemmingens* „Hausvater", die Opern „La Frascatana" von *Paësiello*, „Die Höhle des Trophonio" von *Salieri* und „Figaros Hochzeit" von *Dittersdorf*.

In dem Verzeichnisse stehen mehr als 20 Opern, allerdings manche mehrmals wiederholt.

Zu den vom gebildeten Publikum kühl aufgenommenen Rührstücken gehörte vielleicht auch das am 28. Mai aufgeführte Schauspiel „Hanno, Fürst im Norden" von *J. Chr. Bock*, ein Gemisch aus Werther'scher Sentimentalität und veralteten, grausamen Anschauungen.

---

[1]) Im Anhange.

[2]) *E. Wlassack*, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876, S. 65—67.

[3]) *A. Schlossar*, Innerösterreichisches Stadtleben, p. 41.

[4]) *E. Mentzel*, Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte. Frankfurt 1902, S. 61f.

Den Kern der Handlung bildet der heidnische Gebrauch, die Götter durch den Opfertod einer reinen Jungfrau zu versöhnen, ein Thema, das vielfach behandelt wurde und noch in Goethes „Iphigenie“ nachklingt. Hiaskals schöne Tochter Roßwina trifft dies Los. Da sie aber bereits heimlich mit dem tapferen Esthwold, dem Sohne des grausamen Hanno vermählt ist und der Vater dem Erstgeborenen die reiche Prinzessin Ornithe zur Gemahlin bestimmte, entstehen verschiedene, noch durch Nebenumstände verschärfte tragische Verwicklungen. Alle erhalten eine glückliche Lösung durch den Fund zweier Dokumente, wonach Roßwina Hannos Tochter und Esthwold der Sohn Hiaskals ist.

Nicht Hanno kann als eigentlicher Held des Stückes gelten, das Liebespaar vielmehr steht im Mittelpunkt der Handlung und nahm auch bei den Zeitgenossen des Verfassers die größte Teilnahme für sich in Anspruch.

Lasser konnte daher mit Recht auch in Linz auf eine dankbare Aufnahme hoffen. Und wenn er am 18. Juni *Möllers* „Graf von Waltron“ im Freien (wahrscheinlich im Kasinogarten) aufführte, so leistete er doch das Höchste, was es damals gab.

Schikaneder war in Graz auf diese Idee verfallen, die ihn berühmt machte.

Er führte dort im Jahre 1782 dieses bekannte Soldatenstück im Freien auf, in einem Lager von 200 Zelten; die Offiziere erschienen dabei zu Pferde und die Gräfin Waltron kam in einem wirklichen Reisewagen angefahren. Was wollte man mehr!

Aber das Publikum wollte wirklich mehr.

Um Leute zu bekommen, mußten damals selbst tüchtige Schauspieler auf den Theaterzetteln in beweglichen Worten das Benefizstück anpreisen und guten Besuch sich erbitten oder gar, wie im Jahre 1783 Schikaneder in Preßburg, die mörderischen oder komischen Szenen auf ein Brett malen und am Schauspielhause aufhängen lassen.

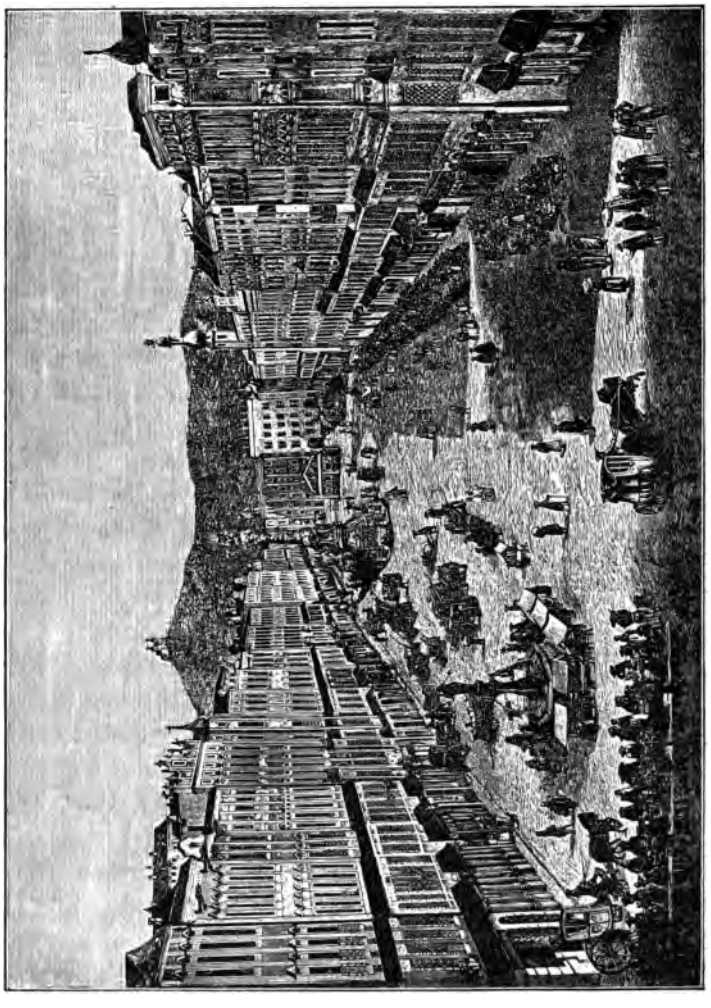
Nach dem Rezepte in der „Skizze von Linz“ zu schließen, hätte eigentlich Lasser die Schuld an seiner prekären Lage gehabt. Er hätte eben tiefer heruntersteigen sollen. Nun, wir können unbedenklich uns auf Lassers Seite stellen. Nicht an ihm, sondern am Publikum fehlte es.

Wie hatten doch die Xeniendichter vom Österreicher dieser Zeit gesungen?

> Mich umwohnt mit glänzendem Aug' das Volk der Phajaken;
> Immer ist's Sonntag, es dreht immer am Herd sich der Spieß.

Das galt nicht nur von den Brathendl-Wienern sondern auch von den Linzern.

Sie liebten einen guten Tisch, gingen gern in die Frühmesse und verdarben sich selten die Augen mit der Lektüre.



Linzer Straßenbild im 18. Jahrhundert.
(Aus der Beilage zur Linzer „Tages-Post".)

Der Verfasser der „Linzer Skizze" charakterisiert sie folgendermaßen: „Ein gut Glas Österreicher Wein und ein Diskurs von häuslichen Angelegenheiten nebst einigen Foppereien untereinander machen ihre liebste Unterhaltung aus.

Was die Lektüre der Linzerinnen betrifft, so scheint sie bis dato noch mehrenteils Affektation zu sein. — Es ist wahr, man

sieht einen Teil von ihnen fleißig die Bücher durchblättern, sie plappern gern von und aus hübschen Romanen.

Die Art aber, mit welcher sie's tun, verrät gleich, daß sie weder Geschmack zur soliden Lektüre haben noch dasjenige verstanden, was sie gelesen haben."

Dieses wenig schmeichelhafte Urteil, das aber in der Hauptsache richtig sein dürfte, läßt es begreifen, warum ein Linzer Theaterdirektor mit dem Publikum seine liebe Not hatte.

Anders wurde es erst — wie mit einem Schlage — unter der Direktion *Glöggl*.

Das Publikum war zwar das gleiche, aber er riß es mit, begünstigt freilich durch Zugstücke, wie die Dramen Ifflands und Kotzebues einerseits, durch Opern, wie die von Mozart, Dittersdorf, Wranitzky, Winter, Weigl und Süßmayer anderseits, die eben gerade unter ihm (1790—1798) die Welt eroberten. Aber es ist doch sein persönliches Verdienst gewesen, daß er all die Sachen rasch brachte, daß er für Abwechslung sorgte und vor allem, daß er ein tüchtiges Opernpersonal schuf.

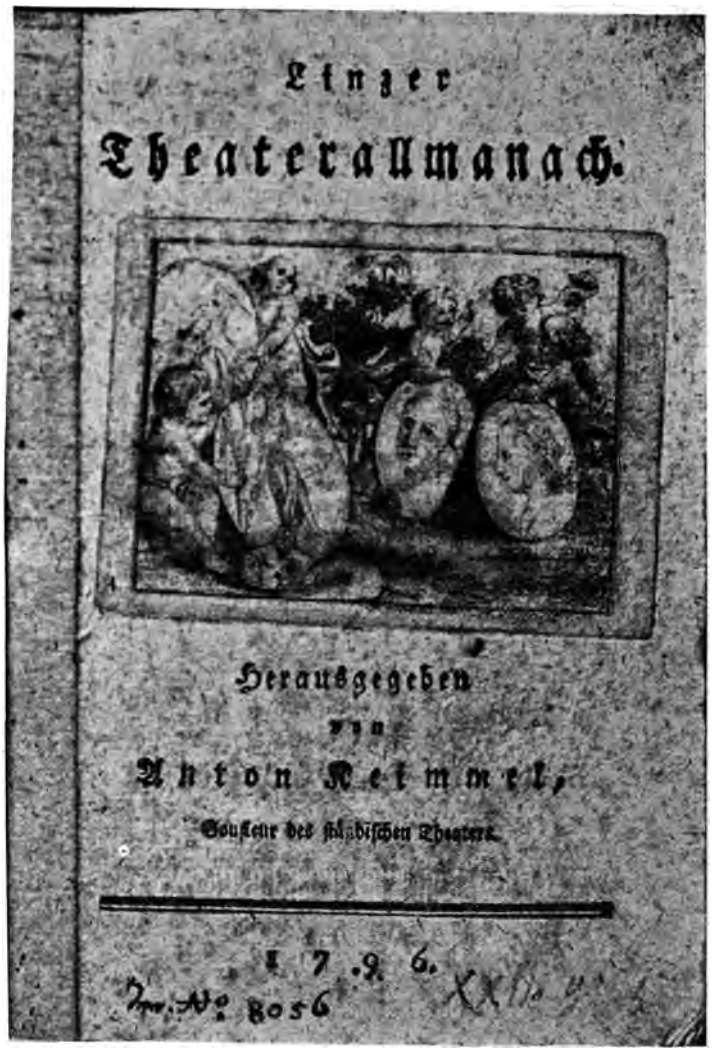
Schon vor ihm hatte es im Redoutensaale Konzerte und Bälle gegeben, das war ja die eigentliche Bestimmung des Raumes, der jetzt auch als Theater diente. Unter Glöggl jedoch kam System in die Sache, er verstand es, pikant zu arrangieren und das feine Publikum zu fesseln.

Bald veranstaltete er ein Landlertanzen in Nationaltracht, dann produzierten sich wieder spanische Bereiter und Geigenvirtuosen oder es gab ein großes Bolzenschießen. Menschenfreundliche Dilettanten spielten Theater zu Wohltätigkeitszwecken und der Landeschef vereinigte nicht selten als großer Freund von Kunst und Literatur ein distinguiertes Publikum zu einer musikalischen Akademie.

Ob nun voltigiert oder etwa achthändig gespielt wurde, immer fanden sich die Hohenfeld, Grundemann, Rummerskirchen, Ketschau, Rosenberg, Althann und wie die adeligen Herrschaften alle hießen, im Redoutensaale ein.

Aber auch im eigentlichen Bühnenleben war die Ära Glöggl die bedeutendste unter allen. Als tüchtiger Musiker pflegte er vor allem Oper und Operette.

Unter Josef II. hatte inmitten der alternden und abgelebten italienischen Opernwelt das deutsche Singspiel eine ehrenvolle und geachtete Stellung errungen und behauptet. Glöggl, der, wie ich schon früher bemerkt habe, mit den großen Tonheroen seiner Zeit in persönlicher Fühlung stand, hatte dafür ein feines Verständnis.



Titelblatt des Linzer Theateralmanachs auf das Jahr 1796.
(Nach dem Exemplar im Museum.)

Er schulte sich ein leistungsfähiges Opernensemble und war so in der Lage, die hervorragendsten Novitäten zur Aufführung zu bringen.

Der Linzer Theateralmanach auf das Jahr 1796 verzeichnet alle vom 8. Juni 1790 bis zum 31. Dezember 1795 aufgeführten Stücke und gestattet so einen Einblick in Glöggls Tätigkeit.[1])

[1]) Dieser Theateralmanach, verfaßt von dem Souffleur A. Keimmel, enthält u. a. einen „Wettstreit zwischen Apoll und Pan auf dem Berg Timolus,

Wenden wir uns zuerst der Oper zu!

Den meisten Erfolg unter allen Bühnenwerken dieser Periode hatten die Singspiele von *Karl Ditters von Dittersdorf* (1739—1799).[1]) Er brach der deutschen Operette eine ganz neue Bahn. Solch köstliche, übersprudelnde Laune, ein so keckes Ergreifen der Situation, ein so leichtes Gestaltungsvermögen, solche Gewandtheit in Handhabung der musikalischen Technik, eine so mit Lust und Freude durchtränkte Musik, solche natürliche und doch anständige Komik, so viel anmutende Gemütlichkeit hatte vor ihm noch kein Tonsetzer in seinen Werken zu vereinigen gewußt.[2])

Im Jahre 1786 wurde „Doktor und Apotheker", Text von *Stephanie d. J.*, in Wien zuerst gegeben; die Oper blieb nicht wie so viele andere, selbst die Haydn'schen,[3]) auf Österreich allein beschränkt, nein, sie flog, von dem ganzen deutschen Publikum mit Beifall und Jubel aufgenommen, von Bühne zu Bühne und wurde sogar in London 36mal hintereinander aufgeführt. In demselben Jahre noch (1786) schrieb er die Operetten: „Der Betrug durch Aberglauben" und „Die Liebe im Narrenhause", ihnen folgte 1787 „Hieronymus Knicker" und 1788 „Das rote Käppchen", lauter Werke, nicht minder beliebt und gern gesehen und gehört wie das erstgenannte. Sie wurden alle mit Ausnahme des „Orpheus" in Linz in den Jahren 1790—1795 gegeben.

Dittersdorf war auch in unserem Lande der Lieblingskomponist seiner Zeit.

Von Wiener Tondichtern ließ Glöggl zu Worte kommen: *Wenzel Müller* (Fagottist, Schwestern von Prag, Das neue Sonntagskind), *Fr. L. Benda* (Barbier von Sevilla, Verlobung, Ariadne auf Naxos), *B. Schack, Schenk, A. Gyrowetz, J. G. Staudinger, Fr. Chr. Gestewitz, J. P. Schulz.*

---

wobey Tmolus und Midas Schiedsrichter waren. Zur Ehre des Herrn Linzer Recensenten in Reime gebracht"; ferner: die Arie des Metallio aus dem „Spiegel von Arkadien", Erörterungen über stehende Bühnen, Schauspielkunst, Schauspielwesen und Schauspieler, über das Herausrufen; Antworten auf die Fragen: Kann der Schauspieler vor leeren Bänken gut spielen? Geziemt es dem Schauspieler beim Einstudieren und vor der Vorstellung eines Stückes, über dasselbe öffentliche Urteile zu fällen?

Den Beschluß macht eine gereimte Anrede an das „edle, verehrungswürdige Publikum".

[1]) Nach Prölß a. a. O., † 1789.

[2]) *H. M. Schletterer*, Das deutsche Singspiel, Augsburg 1863, p. 152.

[3]) Sein „Ritter Roland" ging hier in Linz von 1790—1795 fünfmal in Szene.

Schikaneders große heroisch-komische Oper „Telemach, der Königssohn von Ithaka", komponiert von *Fr. A. Hoffmeister*, erlebte ihre zweite Aufführung in Linz. Kaum war sie in Wien gegeben worden, hatte sich Glöggl ihrer bemächtigt.[1])

Ein Lieblingsstück unserer Urgroßeltern war *P. Wranitzkys* (1756—1808) „Oberon, König der Elfen". Diese ernst-komische Zauberoper hatte einen Erfolg, wie ihn Weber mit seiner in jeder Beziehung herrlicheren gleichnamigen Oper nie zu erringen vermochte.

Natürlich fehlte nicht unser unvergleichlicher Mozart. Mit seiner „Entführung aus dem Serail" hatte das deutsche Singspiel den Gipfel erreicht. Der Erfolg war außerordentlich, mächtig und tief. Dieses Stück ging in Linz gleich dem „Don Juan" und „Schauspieldirektor" wiederholt, die „Zauberflöte"[2]) von 1793—1795 dreißigmal über die Linzer Bühne.

Über die Oper unter Glöggl schreibt der Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1792: Die Opern erhalten hier allgemeinen Beifall, da die Sänger gut sind und auch keine Kosten in Besetzung des Orchesters gesparet werden, indem selbes meistens bis 30 geschickte Tonkünstler stark ist. Auch hat der Unternehmer nun die monatliche Gage eingeführt, weil er gefunden, daß Familien auf diese Art ihre Auslagen weit leichter bestreiten und vollkommenere Ordnung in ihrem Hauswesen erhalten können. Der Einsender fügt hinzu: Sowohl die Kasinos wie die gewöhnlichen Fastnachtsbälle sind jedesmal sehr glänzend gewesen. Das Theater selbst wird immer besser hergestellet und auch die Garderobe ist bereits sehr artig.

Wenn wir nun auch einen Blick auf das sonstige Repertoire werfen, so finden wir, daß *Ziegler, Schröder, Spieß, Schikaneder, Brühl, Schletter, Gotter, Richter, Brandes* u. a., nach der Zahl der Aufführungen zu schließen, von den Linzern am liebsten gehört wurden, *Jünger* nicht zu vergessen.

Es sind ja das vielfach Autoren, die schon seit Dezennien im Kurse waren, aber sie übten sichtlich noch ihren ungeschwächten Reiz aus.

Selbst ein so verwöhntes Publikum wie das in Frankfurt vermochten sie damals noch zu befriedigen[3]) und in Wien begegnen

[1]) Aufführungen dieses Stückes im Jahre 1796 fanden statt: am 11. April, 22. April, 6. Mai, 31. Juli.

[2]) Es dürfte manchem Leser neu sein, daß sich im Schlosse des Fürsten *Starhemberg* zu *Eferding* der Tisch mit zwei Stühlen befindet, an dem Mozart seine „Zauberflöte" komponiert hat.

[3]) *E. Mentzel*, Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte, p. 68.

sie uns gleichfalls.[1]) Die Tagesgestirne waren aber Iffland und Kotzebue.

„Mit der Gründung stehender Theater hörte die Konkurrenz der einzelnen Truppen mehr und mehr auf. Nichtsdestoweniger lag es in der Natur der Sache, daß in jeder größeren Stadt die daselbst lebenden dramatischen Dichter sich vorzugsweise an das hier befindliche Theater anschlossen und ihre Stücke auf seine Kräfte und den von ihm begünstigten Geschmack berechneten. Es entstand auf diese Weise eine sich mehr oder weniger von der übrigen, auf allgemeinere Ziele gerichteten dramatischen Dichtung absondernde Bühnenschriftstellerei, welche nicht wie jene, sei es dramatisch-poetische oder auch nur poetische, wenn nicht soziale und andere Kulturzwecke verfolgte, sondern wesentlich im Dienste des Bühneninteresses und Bühnenbedürfnisses stand und daher auf Bühnenwirkung und Kassenerfolge mit allen Mitteln hinarbeitete. Es waren unter diesen Leuten unzweifelhaft auch Talente, die der industriellen Bühnenschriftstellerei und der Mittelmäßigkeit einen gewissen Glanz gaben. Hiezu gehörte vor allen *August von Kotzebue* (1761—1819), der Gott des damaligen Theaters, dessen dramatische Tätigkeit fast ununterbrochen den ganzen vorliegenden Zeitraum umfaßt. Er hatte längere Zeit die Herrschaft der Bühne mit Iffland zu teilen, den er jedoch als der Jüngere, Vielseitigere, Fruchtbarere und wohl auch Talentvollere bald überflügelte.

Man kann sagen, daß Kotzebue sich in jeder einigen Erfolg versprechenden Form des Dramas versuchte, jeder Geschmacksrichtung der Zeit willig folgte.

Er suchte naiv und sentimental, klassisch und romantisch zu sein. Er kultivierte die Tragödie, das Ritterstück, das Rührstück, das Zauberdrama, das Lustspiel, die Parodie und die Posse. Er schrieb in Jamben, Alexandrinern, gereimten freien Versen und in Prosa. Von einem solchen Schriftsteller, der immer nur den Erfolg im Auge hatte und von einer Arbeit rastlos zur andern eilte, wird man bei allem Talent eher alles andere als künstlerische Überzeugungstreue, Konsequenz des poetischen Charakters, Tiefe der Empfindung und künstlerische Weihe erwarten dürfen. Sein Talent reichte immer nur hin, mit dem Schein von dem allen zu täuschen, sagen wir zu seiner Entschuldigung nicht bloß andere, sondern wohl auch öfter sich selbst, obschon wir heute meist nicht mehr begreifen, wie diese Täuschungen möglich gewesen sind. Indessen wird man berücksichtigen müssen, daß auch schon damals nicht

[1]) *E. Wlassack*, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters, p. 74—78.

wenige dieselben durchschauten, daß wir uns heute in einer ganz anderen Atmosphäre des Geistes und Geschmackes befinden, daß diesen Stücken heute der Reiz der Neuheit verloren gegangen, daß sie in ihren Wirkungen durch eine der heutigen überlegene Schauspielkunst unterstützt wurden, auf deren eigentümliche Talente sie völlig berechnet waren, sowie endlich, daß die große Masse des heutigen Publikums noch viel schwächeren, elenderen Täuschungen unterliegt, gegen welche die der Kotzebue'schen Stücke noch wahre Engel der Unschuld sind."[1])

In Linz wurden viele seiner Stücke mit Beifall gegeben, darunter: „Adelheid von Wulfingen" (im Geschmacke des Ritterdramas, 1788 gedr.), „Die Sonnenjungfrau" (1789 gedr.), „Die Indianer in England" (1790 gedr.).

Die sittlich-ästhetischen Grundsätze des Dichters zeigen sich in den beiden letztgenannten Stücken in erschreckendem Lichte. Das Rousseausche Naturevangelium und die romantischen Ideen Bernardins de St. Pierre erschienen in den „Indianern in England" zum Zweck einer sensationellen Bühnenwirkung ergriffen. Es ging dabei der Natur, Unschuld und Naivität nicht besser, als es meist der der Tugend und Sittlichkeit bei Kotzebue geht. Er entlehnte ihnen den Schein und versetzte diesen mit einer guten Dosis von Koketterie und Lüsternheit, so daß von den echten Zügen nur wenig übrig geblieben ist.

Gurli ist eine junge Indianerin, das Kind eines Nabob. Sie hat sich zwar die englische Sprache völlig zu eigen gemacht, sonst aber nichts von der europäischen Kultur angenommen. Sie soll als reines Naturkind erscheinen. Ihre Naivität besteht aber ausschließlich darin, daß ihr der Unterschied und die Bestimmung der beiden Geschlechter ganz unbekannt geblieben. Das war natürlich für eine Gesellschaft äußerst pikant, die sich um so besser auf beides verstand. Gurli wirft sich zwar nicht, wie ihr dies gewöhnlich imputiert wird, jedem Mann an den Hals — sie will im Gegenteile, die wunderliche Unschuld, anfänglich nur eine Frau heiraten, und da es zuletzt doch ein Mann sein soll, durchaus nicht den ersten besten, sondern nur den, welchen sie liebt, mit dem naiven Vorbehalte freilich, auch noch andere Männer daneben haben zu können, was zwar hier nicht geduldet wird, aber doch eine ganz angenehme Perspektive für die Zeit der kreuzweisen Ehen eröffnete. Gurli weiß freilich gar nicht, was heiraten für ein Ding ist, ihr Liebhaber aber ist um guten Rat nicht verlegen. „Ich werde in Zukunft Gelegenheit haben, Ihnen einigen Unterricht zu erteilen." Wie mußte eine solche naive Unschuld die gewitzigte Gesellschaft der damaligen Salons nicht kitzeln, wie anmutig mußte sie hiedurch nicht an den eigenen Unterricht erinnert werden, den sie sich wechselseitig gab! Doch auch Liddy, in der Kotzebue ein Ideal weiblicher Entsagung aufstellen wollte, ist ebenso rasch und fröhlich bereit, sich aus kindlicher Pflicht

[1]) *R. Prölß*, Geschichte des neueren Dramas III. Leipzig, 1883, p. 177 ff.

dem reichen Nabob, als aus Liebe dem Sohne desselben zu vermählen. Die Art, wie sie gegen ihren Bruder über die Ehe mit dem ersteren scherzt, läßt sie in einem überaus frivolen Licht erscheinen. In Mrs. Smith wurden endlich noch die Standesvorurteile bekämpft und der Adel lächerlich und verächtlich zu machen gesucht.[1])

Gerade dieser letzterwähnte Punkt läßt es merkwürdig erscheinen, daß das Stück so oft — in Linz zwischen 1790—1795 achtmal — gegeben wurde.

Das „Kind der Liebe", in welchem die Toleranz gegen die Vergehen wider die Sittlichkeit auf ihrem Gipfel erscheint, wurde in Linz — wenigstens findet es sich unter den 1790—1795 aufgeführten Stücken nicht — doch als zu starke Zumutung empfunden. Dagegen fand sein „Bruder Moritz der Sonderling", in welchem er geradezu für bloßes Vorurteil erklärt wurde, daß man seine Schwester oder sämtliche Schwestern seiner Frau nicht heirate, Aufnahme und wurde zweimal wiederholt.

Kotzebues Stücke standen auf der 1795 erlassenen Proskriptionsliste, aber ebenso die Jugenddramen Schillers und selbst Emilia Galotti. Darum sind auch schon vorher die Aufführungen von Stücken unserer Klassiker dünn gesäet; sie schienen den Zeitgenossen gefährlich.[2])

Iffland steht in moralischer Hinsicht weit über Kotzebue.

Dieselben Mittel, die dieser in den Dienst der Spekulation auf niedrige Triebe stellte, verwendet er in ehrbarer und in gewissem Sinne künstlerischer Absicht.

Seine Stücke waren genau auf den Geschmack des bürgerlichen Publikums berechnet.

„Alle großen geschichtlichen Begebenheiten, alle politischen Fragen und öffentlichen Verhältnisse schloß er aus; nur das Haus war seine Welt, die er mit sorgsamer Kleinmalerei ausgestaltete. Überall zeigt er die verfolgte Tugend, die schließlich über das Laster siegt und aus Armut und Not zum Wohlstande gelangt. Denn das bequeme, behagliche Leben und die bürgerliche „Reputation" ist ihm das Wichtigste; ihnen zuliebe werden moralische Mängel geduldet, wo sie sich nur irgend vertuschen lassen. Die Schuld ist bei Iffland nicht ein Vergehen gegen die Weltordnung, ein Kampf der Leidenschaften mit göttlichen und menschlichen

[1]) *Prölß* a. a. O., p. 182 f.

[2]) Sie gehörten zu den Stücken, in denen „Vergehungen gegen die Sitten zu offen geschildert, als vorzüglich auch Charaktere und Handlungen der Regenten oft von der schlimmsten und gehässigsten Seite und übertrieben aufgestellt werden", wie es in dem betreffenden Dekrete der Zensurbehörde heißt.

Gesetzen, sondern nur das Verbrechen, das der Polizei und dem Zuchthause verfällt."[1])

Ganz im Stile Ifflands sind die Stücke gehalten, die in dieser Zeit von den einheimischen Autoren in die Welt gesetzt werden.

Wie viele Tränen mögen wohl bei der Aufführung des Stückes geflossen sein, das da betitelt war: „Pflicht und Leidenschaft im Kampfe" oder „Der weibliche Timon!"

Dieses bürgerliche Schauspiel in fünf Aufzügen[2]) stammte von dem Stabsauditor *Benedikt Joseph Koller* in Linz. Seine Schwester ließ es nach seinem Tode drucken und mit folgender Vorrede versehen:

Indem ich dieses Schauspiel dem Drucke übergebe, ist der Verfasser desselben, mein Bruder, nicht mehr; er sah auch den Beifall nicht, mit dem es bei der ersten Vorstellung auf dem hiesigen landschäftlichen Theater beehrt wurde. Ich weine nun verlassen an seiner Urne und sehe mit banger Ahndung einer öden Zukunft entgegen. Nehmen Sie daher, edle und biedere Bewohner von Linz, dieses Schauspiel aus den Händen einer Schwester, die es Ihnen als das einzige Vermächtnis seiner Bruderliebe übergibt. Er würde vielleicht noch manches daran geändert haben, was der Kritik unterliegt: allein dieses übersehen wohl Freunde, unter denen er wandelte. — Es war ja seine größte Wonne, — Fehler und sogar Verbrechen seiner Mitmenschen zu mildern, und wenn er gesetzlich handeln mußte, mit inniger Wehmut zu bestrafen.

Die Rührseligkeit gehörte überhaupt im 18. Jahrhundert zum Kulturinventar und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts „arbeitete" die Bühne noch mit solchen Effekten.

Immermann z. B. konnte sich der Tränen nicht erwehren, als er in Linz der Aufführung von *Kotzebues* Stück „Die Unvermählte" (1808 gedr.) beiwohnte.[3])

Eine weitere Eigentümlichkeit jener Zeit war das Buhlen der Schauspieler um die Gunst des Publikums. Als ein Beispiel des Tones, der da gegenüber den Herren der Bühne und den Zuschauern angeschlagen wurde, will ich den Dank des Schauspielers *Braun* anläßlich seines Benefiz-Abendes zum Abdruck bringen.[4])

Brauns Dankrede

bey seiner Einnahme in Linz den 30. Jänner 1796.

Wenn selbst Apoll mit seiner goldnen Leyer
Ein Lied, das dem Gehirn Homers entsprang
Und wonnevoll in alle Herzen drang,
Mit Götterkunst, Gefühl und hohem Feuer
Begleiten wollte;

[1]) *G. Witkowski,* Das deutsche Drama des 19. Jahrh., p. 3.
[2]) Linz, Trattner, 1797.
[3]) Prölß a. a. O., p. 189.
[4]) Er findet sich in *Keimmels* Theateralmanach.

Ich glaube kaum, daß er mit Zaubertönen
Mein Ohr an sein vortreflich Spiel gewöhnen,
Viel minder noch (gewiß ich rede wahr)
Mich jetzt von Euch, von Pflicht und Dankaltar
Entfernen sollte.
Ihr nahmt mein Spiel von je mit vieler Nachsicht auf,
Und schenktet mir durch eines Jahres vollen Lauf
Den Beyfall, der andrer Orts nur grosse Künstler lohnt.
Beweiß genug, daß hier die höchste Güte wohnt,
Die meinen wärmsten Dank verdient.
Ihr übersaht mit vieler Güte der Fehler gröste Menge
Und lindertet, wenn eines klugen Mannes scharfe Strenge
Mich traf, das Urtheil durch Nachsicht,
Zoget ab, seztet zu, vergliecht,
Und stets fiel der Spruch zu meinen Gunsten aus.
Nebst alle dem besuchtet ihr heut dieses Haus
Zu meinem Besten, und eure Großmuth lohnte
Mein und meines Weibs gering Verdienst in völlerm Maaß,
Als ich zu hoffen weder Grund noch Muth besaß.
Hoch schlägt mein Herz, von heissen Dank durchdrungen,
Zu Euch verehrungswürdigste! — Gerungen
Hab ich stets um eure Gunst, und wohl mir!
Daß sich heute Gelegenheit fand, hier
Euch meinen Dank zu zollen. Darum,
Du theures, edles Publikum!
Nimm jetzt von mir (du weißt, wie arm ich bin)
Zum Dank den Kuß und diese Thräne hin.

Anläßlich des Jahreswechsels wurde regelmäßig der Pegasus bestiegen, und welche Gesinnung sich da in mehr oder weniger schwungvollen Versen äußerte, mag man aus folgender Probe ersehen.[1])

Rede

zum neuen Jahr 1796

gehalten von Madam Winkes.

Die Rückerinnerung belebt die Dankbarkeit,
Die Hoffnung mahlt das schöne Morgenroth
Der Zukunft mit den reinsten Aetherstrahlen;
Heut geben Zukunft und Vergangenheit,
Wetteifernd uns das hohe Aufgeboth,
Die grosse Schuld des Dankes zu bezahlen
Und unsern Wunsch mit vollem Herzensdrang
Laut auszuströmmen —. Dank und Freude
Weihe jetzt im fröhlichen Zusammenklang
Die Bühne zum Altar. Im Feyerkleide
Tritt unsre Muse auf als Opferpriesterin.

[1]) Befindet sich in *Keimmels* Theateralmanach.

O! nehmt, Edle, nun das Opfer hin,
Den reinsten Wunsch, den je ein Herz empfunden,
Den wärmsten Dank für all die Abendstunden,
Die Eure Huld Thaliens Schutz geweiht,
Verehrungswürdige. Die Pflanze Kunst
Gedeiht so gern in Boden, den die Liebe wärmet.
Und Ehre ihre Kraft zum schnellen Aufschus wekt,
Wenn sich der Künstler nicht in steter Sorge härmet
Und seine Kunst nach kargen Brod nur geht.
Doch nein! Die Bühne, die in Eurem Schutze steht,
Erwartet nie dieß Loß! Hier lohnet Ehre den Künstler,
Weil er mit Achtung ihn vergolten weiß!
Für diesen Schutz fließt euch des Dankes Zähre,
O laßt uns ferner noch des edlen Stolzes freun,
Von euch geschätzt, von euch geliebt zu seyn.
Wenn Ihr durch angenehme Scherze
Und feinen Witz Vergnügen macht;
Wenn ihr ergözet Kopf und Herze,
Daß selbst der Weise fröhlich lacht.
Dahero findet ihr bey allen
Vernünft'gen Freundschaft, Lieb und Gunst;
Ruhm, Ehre, Beyfall, Wohlgefallen,
Belohnt den Fleiß der Schauspielkunst.
Seht, wie die Anzahl Eurer Freunde
Sich täglich Eurer Bühne mehrt;
Wie man zum Hohn der Schauspielfeinde,
Euch nach Verdiensten schätzt und ehrt.
Es wünscht Euch treuer Freunde Brust
Ein immer heiteres Geschike,
Vergnügter Tage frohe Zeit,
Daß euch ein dauerhaftes Glüke
In ungestörtem Wohl erfreut.
Daß Ihr Euch nicht umsonst bemühet
Und von den Werken Eurer Kunst
Stets den erwünschten Nutzen zieht
In goldnen Früchten reicher Gunst.

Für die Jahre 1795—1798 liegt uns leider kein Verzeichnis der Repertoirestücke vor,[1]) allein es ist kein Zweifel, daß auch in dieser

[1]) Einen kaum nennenswerten Ersatz bietet das Tagebuch des Besitzers der Herrschaft Ramingdorf bei Steyr, der sich öfter längere Zeit in Linz aufhielt und seine Theaterbesuche vom 1. Oktober 1794 bis 31. Dezember 1798 aufzeichnete, leider aber nur selten die Namen der aufgeführten Stücke. Darunter begegnen uns:

16. April 1796: „Telemach" von *Schikaneder-Hoffmeister* (Erstaufführung).
24. „ „ „Telemach".
8. Mai „ „Telemach".

Zeit das Theater auf seiner Höhe blieb. Ein Nachfolger Glöggls hatte allerdings einen schweren Stand.

Unter *Denglers* Direktion finden wir u. a. folgende Stücke:

Der Schreckenskuß, Dekorationsoper (Erstaufführung am 12. Jänner 1799).

Korsar aus Liebe, Oper von *Weigl* (Erstaufführung am 21. Mai 1799).

Scheheristani oder die Reise durch die Luft, vom Linzer Klaviermeister *Joh. Zapf* (Erstaufführung am 5. September 1799).

Hamlet von *Shakespeare*, bearbeitet von *Schröder*. Benefizstück des Schauspielers *Treuer* (10. Jänner 1803).

Sieg des Christentums oder die deutschen Ritter in Akkon von *Kalchberg*. Benefizstück des Ehepaares *Friedr.* und *Therese Gromm* (19. Februar 1803).

Die Römer in Deutschland oder Deutscher Heldenmut von *Babo*.[1]) Benefizstück des Schauspielers *Ebenfels* (Ebenfeld?) (31. Jänner 1803).

Im Oktober und November 1799 gastierten italienische Tänzer, die aus Frankreich gekommen waren, mit großen Balletten, z. B. „Die Fischer" und „Die reumütigen Räuber".

Über den Geschmack des Linzer Publikums gibt uns eine unparteiische Stimme Auskunft.

J. Wilhelm *Fischer* äußert sich in seinen „Reisen" (Wien 1803) über das Linzer Theater, wie er es im Jahre 1802, also unter *Denglers* Direktion, gesehen hatte, folgendermaßen: Das Theaterwesen befindet sich hier gerade in dem Zustande, in welchem wir es

---

3. Juli 1796: „Don Juan", Oper.
10. „ „ „Zauberflöte".
28. „ „ „Das Sonnenfest des Braminen", Oper in 2 Akten. (Novität.)
31. „ „ „Telemach", Oper.
10. November „ „Don Juan".
12. „ „ „Leonhard und Blandine", Melodram.
13. „ „ „Die Derwische", Oper.
20. „ „ „Die heimliche Ehe", Oper von *Cimarosa* (Novität).
4. Dezember „ „Die Hochzeit des Figaro", Oper von *Mozart* (Novität, auf vielseitiges Verlangen am 11. Dezember wiederholt).
13. Januar 1797: „Die Advokaten", von *Iffland*.
21. „ „ „Don Juan".
22. „ „ „Die Advokaten".
14. Februar „ „Der Bruderzwist", von *Kotzebue*.

[1]) Der Referent der Linzer Zeitung nannte es ein „klassisches" Stück.

gewöhnlich sehen. Das große Publikum liebt und will nichts als Spektakelstücke und Hexen- und Räuberhistorien.

Regelmäßige Stücke mögen mit ihrem klassischen Ansehen vermodern.

Das *Sommertheater* bezeichnet Fischer als eine elende Bretterhütte, wo man für einen Kreuzer Eintritt die größten Zoten hören könne.

Es wurde glücklicherweise auf Befehl des Polizei-Ministeriums im Jahre 1803 geschlossen und die Eröffnung desselben für immer untersagt.

Was das Personal Denglers betrifft, so rühmte man Madame *Jacobi*, aber freilich bloß als Opernsängerin. Als Schauspielerin vermochte sie nicht zu fesseln.

Im Schauspiele werden die Herren *Treuer, Ebenfels, Jos. Ernst* und das Ehepaar *Gromm* öfter lobend erwähnt.

Ob *Schikaneder*, der mit seiner Frau vom August bis Dezember 1801 in Oberösterreich war, in Denglers Gesellschaft spielte, habe ich nicht ermitteln können. Jedenfalls mochte es den alten Knaben, der wiederholt schon hier in Engagemant gestanden hatte, freuen, daß das Linzer Theater nach den Plänen seines Wiener Theaters gebaut werden sollte.

* * *

Ich habe schon gelegentlich erwähnt, daß das Theater auch zu Wohltätigkeits-Vorstellungen von Dilettanten benützt wurde. Davon wird noch in einem eigenen Abschnitte die Rede sein. Wir wollen uns nun noch kurz mit einer anderen charakteristischen Seite des damaligen Bühnenlebens beschäftigen, nämlich mit den patriotischen Huldigungen.

Nicht selten wurde die Bühne in ihren Dienst gestellt.

Kaisers Geburts- und Namensfest war stets auch für das Schauspielhaus ein freudiger Anlaß, in den Herzen der Untertanen die loyalen Gefühle zu nähren, die angesichts der schweren Opfer, welche das Vaterland heischte, doppelt nötig war.

Josef II. ward in seiner ganzen Regierungszeit vom Bühnenjubel umrauscht. Ich will nur ein paar Beispiele erwähnen.

Im Jahre 1785 erschien in *Linz* bei Pramsteidel das Duodrama „Die Dankbarkeit und Freude der Österreicher des Landes ob der Enns am allerhöchsten Namensfeste Seiner röm. kais. kön. Maj. Joseph des Zweyten." (Exemplar in der Stiftsbibliothek *St. Florian.*)

Anläßlich der Eroberung Belgrads im Jahre 1788 gab die Direktion das patriotische Gelegenheitsstück eines Linzers: „Der

dankbare Fürst" mit dem Vorspiele „Tempel der Unsterblichkeit".

Am 23. August 1789 wurde zur Feier des Sieges bei Fokschani das Lustspiel „Der belohnte tapfere Krieger" gespielt und viel Freudenmusik in dem mit militärischen Emblemen geschmückten Hause gemacht.[1])

Zum Namensfeste des Kaisers Leopold II. wurde im Jahre 1791 das Schauspiel „Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg" von *Cremeri* aufgeführt.

„Die Anspielungen", heißt es in einem Bericht darüber, „welche auf den höchstseligen Monarchen in diesem Stück enthalten sind, machten so lebhaften Eindruck in die Herzen der edlen Einwohner von Linz, daß sie während der Äußerung ihres Beifalles in lautes Jauchzen ausbrachen."[2])

Am 28. Juli 1793 besuchten Kaiser Franz und Maria Theresia anläßlich ihrer Durchreise das Theater. Cremeri hatte das Stück „Liebe um Liebe" umgearbeitet und die Direktion brachte es unter dem Titel „Der heutige Tag" zur Aufführung.[3])

„Auch hiebey", heißt es im Gothaer Theaterkalender, „traf jede Anspielung auf das allerhöchste Kaiserpaar so tief in die Herzen der zahlreichen Zuseher, daß das Stück beinahe in jeder Minute mit allgemeinem Händeklatschen und innigstem Geschrei: Vivat Franciscus, vivat Maria Theresia, unterbrochen wurde".

Die Kaisertage gestalteten sich überhaupt unter Glöggls Direktion besonders festlich. Am 4. Oktober 1796 fand auf der Bühne eine musikalische Akademie statt, bei der die zum größten Teile von ihm komponierte Kantate *Rautenstrauchs* „Der Retter in Gefahr" gespielt wurde. Am besten gefiel der Schlußchor „Unser Kaiser Franz soll leben", der von *Süßmayer* war.

Am 4. November, dem Namensfeste des siegreichen Erzherzogs Karl, wiederholte Glöggl die Aufführung mit einem Vorspiele „Die Überraschung". Dabei äußerten, wie die „Linzer Zeitung" vom 7. November schreibt, die sehr zahlreich versammelten Zuhörer „unverkennbare Merkmale eines rühmlichen Gemeinsinnes für ihren

---

[1]) Aus dem gleichen Anlasse fanden bei freiem Eintritte Festvorstellungen statt: in *Steyr* am 7. Oktober, in *Freistadt* am 12. November.

[2]) Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1793, p. 152.

[3]) Damit ist wohl das Stück „Der gestrige Tag oder Margareth, das ist ein herzallerliebster Mann unser neuer Kaiser Franz", oberösterreichisch-ländliche Oper (Linz 1793) identisch. Exemplar in der Stiftsbibliothek zu *St. Florian*.

unerschütterlichen Monarchen uud das durch seinen königlichen Bruder gerettete Vaterland."

Bei derartigen patriotischen Bühnenfesten war es üblich, in der Höhe das Bild des Gefeierten anzubringen.

Direktor *Dengler* gab aus Freude über die Eroberung Mantuas am 6. August 1799, ein „passendes Gelegenheitsstück unter einer sehr prächtigen und geschmackvollen Dekoration", am 4. Oktober *Ifflands* „Veteran" und *Kotzebues* „Leibkutscher Peters des Großen". Am 15. Oktober wurde zu Ehren der Kaiserin *Ifflands* „Hausfriede", am 4. November zum Namensfeste des Erzherzogs Karl das neue „heroische" Ballett „Rudolf der Sieger" gespielt.

Auch des Kaisers Statthalter, der jeweilige Chef der Landesregierung, wurde zu seinem Namensfeste im Schauspielhause mit gebührenden Ehren bedacht. Schöne Dekoration, freudiges Händeklatschen beim Eintritte des Gefeierten und eine Novität[1]) bildeten die üblichen Überraschungen.

[1]) Direktor Dengler erfreute am 27. August 1799 den Regierungspräsidenten Grafen von Auersperg am Vorabende seines Namensfestes mit dem „noch ungedruckten" *Iffland'schen* Schauspiele „Der Mann von Wort".

VI. Joh. Benedikt Anton Cremeri (1752—1795).

Nun habe ich eines Mannes zu gedenken, der durch zwei Dezennien auf die Linzer Bühne Einfluß nahm, in Wort und Schrift, in kritischen Abhandlungen und mit eigenen Dramen, als Rezensent und Zensurbeamter für ihre Hebung unermüdlich eintrat: *Joh. Bened. Anton Cremeri.*

Aus seinem Leben ist nur wenig bekannt. In jungen Jahren schon wurde er Schauspieler und lernte unter Noverre, dem berühmten Ballettmeister, tanzen. Im Jahre 1770 kam er an die Bühne zu Hermannstadt, wo er bald seiner natürlichen Anlagen wegen der Liebling des Publikums und der Star der Gesellschaft wurde. Zwei Jahre später war er unter Hasenhut in Temesvar[1]) Direktor, in welcher Eigenschaft er das regelmäßige Schauspiel mit Glück dort einführte, obwohl kurz vorher noch der berühmte Wiener Brenner das Publikum durch seine Possen ganz und gar gefangen genommen hatte. Im Jahre 1774 erhielt Cremeri einen Ruf als Entrepreneur des Theaters nach Hermannstadt, den er annahm. Er blieb bis zum Aschermittwoch 1775. Das folgende Jahr (1775—1776) war er bei Wahr in Salzburg engagiert und erntete daselbst reichen Beifall. Er galt in Salzburg als das vorzüglichste Mitglied der Gesellschaft. Hierauf kam er nach Linz. Und nun lassen wir dem Rate und Professor *Jelma* das Wort, der in seinen „Österr. gelehrten Anzeigen" (1777) über Cremeri u. a. folgendes sagt: So sehr er für seine Kunst eingenommen war, so konnte in ihm der Trieb zu Wissenschaften doch nicht erstickt werden. Die Stunden, die ihm sein Beruf leer ließ, widmete er seiner Bildung. — Endlich wurde die Liebe zu den Wissenschaften in ihm immer heftiger und schon im vorigen Jahre fing er an, meine Lesungen über die politischen Wissenschaften und die Vorlesungen der schönen Wissenschaften

[1]) Hier schrieb er einige Lustspiele.

zu hören. Die außerordentliche Anwendung dieses jungen Mannes machte ihn bald zu einem der besten unserer Schüler. Seine Sitten sind die untadelhaftesten und auch Cremeri hat der Welt das Zeugnis gegeben, daß man Schauspieler und ein rechtschaffener Mann zugleich sein kann.

Vor vier Monaten hat er der Schauspielkunst auf immer entsagt, schenkt sich nun ganz den Wissenschaften, setzt die Besuchung der angeführten Lesungen fort und nimmt bey unserem geschickten Herrn Professor Maisler Privatunterricht in der Philosophie. Soweit Jelma.

B. D. A. Cremeri (1752—1795).
(Nach einem Stiche in der Wiener Hofbibliothek.)

Cremeri wurde in Linz bei der neuerrichteten akademischen Bibliothek (Bibliotheca publica) angestellt, wo er sich, wie er im „Pasquillant" versichert, an der Seite des Rates und Professors De Luca krank arbeitete. Zugleich scheint er der Herausgeber der zwei periodischen Schriften „Der Lachende" und „Der Ausschreiber", die aber bald wieder eingingen, gewesen zu sein. Am 27. April 1778 defendierte er öffentlich Thesen aus den Kameral- und Polizeiwissenschaften und erhielt dafür „zur besonderen Unterscheidung des Allerhöchsten Wohlgefallens" statt des sonst üblichen Gnadenpfennigs die goldene Gnadenkette, wie er ebenfalls im „Pasquillant" hervorhebt.

Im Jahre 1779 wurde er Bücher-Revisions-Aktuar bei der Regierung in Linz und 1789 Regierungskonzipist.

Kaum hatte Josef II. die Regierung angetreten, als Cremeri mit doppelter Rührigkeit „das Licht der Aufklärung in Oberösterreich anzünden half", wie es von ihm in den Regensburger „Wöchentlichen Nachrichten von gelehrten Sachen" gelegentlich einer Besprechung einer seiner vielen Schriften vom Jahre 1781 heißt.

Mit glühender Begeisterung verfocht er die Bestrebungen des edlen Volkskaisers und kam darüber mehr als einmal in Konflikt mit den kirchlichen Kreisen seiner neuen Heimat.

Er hatte mit Schiller die Ansicht, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt sei und daß gewisse Wahrheiten von diesem Richterstuhle aus mehr Wirkung täten als von der Kanzel herab.[1])

Von Josef II., unter dem ja in Wien das deutsche Bühnenleben regeneriert wurde, hoffte er auch für die Provinztheater Besserung.

Schon 1778 hatte er eine „Skizze, gebildete Schauspieler zu bekommen", geschrieben[2]) und zwei Jahre danach richtete er eine „Bill an Josef II. aus der Herzkammer eines ehrlichen Mannes", in der er seinen Hoffnungen Ausdruck verlieh.

Ich will bei dieser Schrift etwas verweilen. Zunächst wendet er sich darin gegen die Einwürfe religiöser Natur, die man zu seiner Zeit gegen die Bühne erhob. Er beruft sich auf Stellen in den Schriften des heiligen Augustin, Thomas von Aquin u. a., um zu beweisen, daß von den Vätern nie die Schaubühne an sich, sondern nur der Mißbrauch derselben verurteilt worden sei. Dann weist er auf das Verhalten des heil. Karl Borrom. hin, der die Stücke der in seinem Sprengel spielenden Truppen selbst zensuriert und erlaubt habe, auf die Kardinäle Richelieu und Mazarin, die Päpste Leo X. und Klemens XIV., die sich alle warm der Bühne angenommen hätten.

Dann werden geistliche Bühnenschriftsteller, wie Gregor von Nazianz, die Kardinäle Richelieu, Bibiena und Oelfino, die Äbte Genet und Aubignac angeführt.

Cremeri erinnert daran, daß der Kurfürst von Köln das Andenken an den Schauspieler Elenson durch ein Marmordenkmal auf dem Friedhofe zu Schwalbach geehrt und Papst Pius VI. dem Ballettmeister Noverre den Christus-Orden verliehen habe.

---

[1]) Derlei Anschauungen, wie sie auch Schiller im Jahre 1784 in einem bekannten Aufsatze niedergelegt hat, waren damals weit verbreitet. Sie finden sich auch in P. Weidmanns Vorrede zu seinem „Fadinger".

[2]) Auch Heinze, der als Exjesuit in Linz lebte, veröffentlichte 1780 eine Schrift „Von der Schauspielkunst".

Endlich gedenkt er der Schauspieltätigkeit der Orden und beruft sich, wie schon im 17. Jahrhundert der holländische Dichter Joost van den Vondel, auf das Beispiel der Gesellschaft Jesu, um das argumentum ad hominem zu vervollständigen.

In den weiteren Ausführungen beschäftigt er sich mit der Pflege des Theaters seitens der Fürsten. Er fängt dabei ganz gründlich bei Nero an und schließt die Liste mit der Prinzessin Maria Theresia von Thurn und Taxis.

In allen Zeiten seien die Schauspieler geschätzt worden. Dafür gibt er Belege.

Und nun geht er zum zweiten Teile seiner „Bill" über, worin er die Vorteile der Schaubühne klarlegt. Dabei geht er von der Ansicht Epikurs und Platos aus, daß man sich in die Jugend verlieben würde, sähe man sie in leiblicher Gestalt. Das könne man nun im Theater. Er befaßt sich mit den Einwürfen, die Bühne nach Rousseau gebe nicht lautere Wahrheit, sie sei nur dazu da, dem Menschen zu schmeicheln, ihn zu belustigen. Cremeri beruft sich auf die Alten, die der tragischen Muse die Rolle einer Sittenlehrerin zugewiesen hätten, auf Horaz, der alle Stücke verworfen habe, die nur der Unterhaltung dienten, und stimmt Bielefeld zu, der die Schaubühne als eine Schule der Sitten, Höflichkeit und Sprache auffasse. Ja, aus Rousseaus Schriften ergebe sich eigentlich dasselbe Resultat.

Nun wendet er sich gegen Rousseaus Verdammung der fremden Stoffe und gegen den Vorhalt, daß die Jugend Gefahr laufe, wenn sie so tiefe Blicke in das Liebesleben auf der Bühne tue. Die Liebe sei zu einem Theaterstücke nicht nötig, wie Aeschylus, Shakespeare, Voltaire, Lessing u. a. zeigten; die gefährlichen Liebesintriguen aber seien Reste aus einer Zeit der Verwilderung der Bühne und zu verurteilen.

Er führt dann die Definition des Dramas nach Sulzer an, aus der sich die Entbehrlichkeit der Liebe als dramatischen Motivs ergebe. Wenn sie dennoch so häufig als Sujet gebraucht werde, so lasse sich hierin nichts ändern. Daran aber, daß sie so häufig angegriffen werde, seien die vielen unfähigen Bühnenschriftsteller schuld, die statt edler Liebe „verhunzte Natur" böten. Diese Liebe könne man verurteilen, wahre, edle nicht.

Wenn schon Gemälde tiefen Eindruck machten und Sünder zur Umkehr bewegen könnten, so gelte dies in weit höherem Grade von der Bühne, da sie nicht bloß einen Sinn beschäftige und keiner Nachhilfe seitens der Phantasie bedürfe. Der Mensch sei zudem im

Theater für Eindrücke auf Geist und Gemüt besonders disponiert. Daß es doch nur Illusionen sind, die uns da geboten werden, sei einerlei. Auch Illusionen könnten Herz und Sinn belehren, wie gute Muster unbemerkt den Geschmack bessern.

Cremeri entwickelt nun im Anschlusse an Sulzer die Vorteile des Theaters für das Verhalten in den Wechselfällen des täglichen Lebens. Was die Moralisten übergehen oder nur allgemein erörtern, stellt die komische Bühne in allen Einzelheiten dar.

Das Trauerspiel wieder lehrt uns, dankbare Bürger, milde Hausväter, gute Ehemänner, treue Freunde, angenehme Gesellschafter und teilnehmende Helfer im Unglück zu sein. Kurz, wir werden uns der gesellschaftlichen Pflichten bewußt und zur treuen Erfüllung derselben aufgemuntert.

Da also das Theater nichts anderes sei als praktische Philosophie in Handlungen umgesetzt, so müsse er es mit Sulzer als Barbarei bezeichnen, wenn der Staat sich derselben nicht bediene.

Da der Mensch von Natur aus mehr zum Guten als zum Bösen neige, sei die Wirkung der Bühne sichergestellt.

Wenn das Theater, wie es wirklich ist, diesem Ideal nicht entspreche, so sei dies darin begründet, daß es bisher sich selbst überlassen war.

Durch Josef II. werde die Bühne ihrer hehren Aufgabe zurückgegeben werden. Die ersten Schritte seien getan: Die Gründung eines Nationaltheaters in Wien und das Statut vom 17. Februar 1779 für dasselbe. Der Monarch habe durch die sorgfältige Auswahl der besten Kräfte Deutschlands, gute Bezahlung und Pension gesorgt, daß die Bühne den an sie gestellten Anforderungen entsprechen könne.

Dazu habe Josef II. nach dem Beispiele des französischen Staatsrates und der neapolitanischen Gesellschaft Preise für gute Stücke ausgesetzt und dadurch die Möglichkeit geschaffen, daß Deutschland in Zukunft mehr große Theaterdichter aufweisen werde als Lessing und Stephanie.

Was Maria Theresia theoretisch durch die Gründung der Normalschule angefangen, setze ihr großer Sohn praktisch durch die Förderung der deutschen Sprache und Hebung der Bühne glücklich fort.

Von der Macht des mit Musik gepaarten Wortes durchdrungen, habe er ferner die komische Oper eingeführt, um das Volk dadurch für die heroische heranzubilden. Er pflege die deutsche Oper, um dem Auslande zu zeigen, daß der Deutsche welsche Kunst entbehren könne.

Ferner bevorzuge er Original- und Nationalstücke, weil der persönliche Anteil an solchen und dadurch die Wirkung größer sei. Stoffe aus der vaterländischen Geschichte seien mehr geeignet, den Patriotismus zu heben.

Nach einer etwas überschwänglichen captatio benevolentiae trägt nun Cremeri seine besonderen Wünsche vor: Das Theaterwesen soll verstaatlicht und die Schauspieler müssen vom Staate besoldet werden.

Die Zensur soll noch mehr als bisher der Staatsklugheit Rechnung tragen.

Daß derlei „gereinigte" Stücke der Kasse nicht schadeten, bezeuge Staatsrat von Gebler, der versichert habe, in Wien könne sich kein rein komisches Stück mehr halten. Die Wandertruppen sind abzuschaffen, gleichgültig, ob sie ein adeliger Privatmann oder sonst jemand hält. Sie gereichen der Kunst nur zum Schaden, weil die Unternehmer nur auf die Vergnügungssucht der Leute achten, um ihren Beutel zu füllen.

Vom Schauspieler muß Bildung und Befähigung für seinen Beruf gefordert werden. Er muß gründlich Philosophie studieren, um die Rolle zu verstehen, die Physiognomik und die Lehre von den Affekten beherrschen, um dem Worte auch die entsprechende Betonung und Gebärde verleihen zu können, und Musiker sein.

Er hat ferner vertraut zu sein mit der Zeichen- und Tanzkunst, mit der Geschichte, Jurisprudenz und den terminis technicis der Naturwissenschaften, sowie mit der Handhabung physikalischer Instrumente.

Endlich muß er Literaturkenntnisse besitzen und ein rechtschaffener Mensch sein.

Besondere Anforderungen müssen in bezug auf den letzterwähnten Punkt an die weiblichen Bühnenmitglieder gestellt werden, damit nicht, wie in Frankreich, die Schauspielhäuser privilegierte Orte der öffentlichen Prostitution werden.

Um die berufsmäßige Aneignung der für einen Schauspieler unentbehrlichen Kenntnisse zu ermöglichen, sei eine eigene Akademie nötig. An derselben hätten etwa vier Lehrer die Spezialfächer vorzutragen, während die allgemeinen Fächer, wie Literatur, Geschichte usw. an der Universität gehört werden müßten. Solche Akademien für Schauspieler würden längst bestehen, wenn nicht die Wandertruppen solche Versuche geradezu unmöglich machten, wie das Fiasko in Hamburg zeige.

Cremeri verlangt ferner für den Schauspieler die Möglichkeit, wie jeder andere Staatsbeamte Auszeichnungen und Titel und durch

gesellschaftliche Gleichstellung mit dem Militär das Recht des Zutrittes in hohe und höchste Kreise zu erlangen. Er beruft sich hiebei auf das Beispiel der Alten.

Würden alle gemachten Vorschläge, die durchaus nicht Wahnwitz oder Hirngespinste seien, durchgeführt — und von Josephs Weisheit sei das zu erwarten — so könnte Deutschland hoffen, allmählich sich eines ebenso aufgeklärten Pöbels rühmen zu dürfen, wie ihn derzeit nur England besitze.

Soweit die Bill.

Es ist der ausgesprochenste Idealismus, der aus jeder Zeile spricht, und von den Forderungen sind so wenige praktisch diskutabel, daß selbst ein Josef II. das Büchlein mit einem Lächeln wird weggelegt haben.

Aber Cremeri erlahmte nicht. Im Jahre 1786 schrieb er wieder „Wünsche, eine ächte Schaubühne zu bekommen" und gelegentliche Hiebe und Argumente gegen Theaterfeinde sparte er nicht.

Er überschätzte ohne Zweifel den moralischen Nutzen der Bühne ebenso wie Schiller und war nur zu geneigt, Angriffe gegen die zeitgenössische Bühne mit ihren nicht immer einwandfreien Stücken als gegen das Schauspiel überhaupt gerichtet anzusehen. Wie ein zweiter Pastor Goeze griff ihn der Nonnenbeichtvater in Windhaag, *Franz Steininger,* an, nannte ihn einen Socinianer und Pelagianer, weil er auf Seite 66 seiner „Bill" sage, daß der Mensch mehr zum Guten als zum Bösen geneigt sei. Er wirft ihm vor, daß er die Gnade geleugnet habe, um der Freiheit Weihrauch zu streuen, nennt seine Lehre, die Moral wirke stärker von der Schaubühne auf die Herzen der Menschen als vom Predigtstuhle, eine mehr auslachens- wie widerlegenswürdige. Steininger wendet ferner ein, Christus habe zu den Aposteln nicht gesagt: „Gehet hin in alle Welt und spielet Komödien!" Cremeri möge nur wieder zum Theater zurückkehren, aber zusehen, daß es ihm nach dem Tode nicht auch so ergehe, wie dem Schauspieldichter im Fielding: Halt! sprach der Höllenrichter Minos zu ihm.

Gegen diese Mahnung wendet sich Cremeri in seiner Schrift „Immer der Pasquillant trotz seinem Rocke", Seite 61:

Um des Himmels Willen, wo haben Sie denn da hingedacht? war mir ja immer mit ihrem Christenthume nicht zusammengegangen. Hier scheint es, als glaubten Sie dem Höllenrichter Minos; dem glaubten aber die Heiden, also sind Sie kein Katholik, sondern geradezu so wie ich alles in allem ein Heide, und dieß durch so

eine richtige Schlußfolge, wie die Ihrigen sind, mit denen Sie mich noch zulezt zu Ihnen selbst gemacht hätten, wenn Ihnen nicht eingefallen wäre, die Schrift ehe zu schlüssen. Daß Sie aber meinen, ich und die Schauspieler müßten da lange Thorhüter abgeben, ist wieder falsch.

Denn seit 1771 ist ja schon entschieden, daß die Schauspieler gar nichts mehr bei der Hölle zu suchen haben, oder kennen Sie den „Komödianten vor der Hölle“ nicht, der zu Frankfurt und Leipzig 1771 in 4to herausgekommen? Es ist ein ebenso kanonisches Buch wie Ihr Fielding; aus Vorsorge will ich Ihnen einen Auszug davon hersetzen, um Sie von meiner gesagten Wahrheit zu überführen. Seite 6 heißt es da:

— — — So bist du ohne Zweifel
Ein weltlicher Komödiant!
Geh nur, hier kriegst du kein Quartier,
Es sind schon andere Komödianten hier.
Wärst du um Anno Eins gekommen,
Ich hätte dich mit Freuden aufgenommen,
Doch nun ist dieser Platz besetzt.
Denn wisse, selbst in der Hölle
Geht es mit Würden nach der Stelle.
Die geistlichen Komödianten,
Da die sich sonst Tartüffen nannten,
Die spielen hier an diesem Ort
Des Heulens und der Zähneklappen
In ihren fürchterlichen Kappen
Die Rollen unverdrossen fort.
Geh, klopf du bei dem Petrus an,
Vielleicht wird dir dort aufgethan,
Hier würdst du nur den Zorn von den Tartüffen fühlen,
Dort kannst du ruhiger mit denen Engeln spielen.

Noch ein zweiter Gegner erstand der Bill in dem Exjesuiten *Winterl*, Feiertagsprediger in der ehemaligen Jesuitenkirche.

Am 29. Juni 1780 bestieg dieser Mann die Kanzel, um den „neuen Apostel“, wie er Cremeri nannte, aufs Korn zu nehmen.

Er versicherte seine Zuhörer, daß nicht nur alle wahren Christen, sondern selbst alle Heiligen im Himmel wider die in der „Bill“ enthaltenen gottlosen Lehren bei Gott um Rache schreien würden und müßten.

Die streitenden Parteien verstanden einfach einander nicht. Der Seelsorger vermochte den Idealisten kaum zu würdigen und Cremeri übersah, daß der gute Mann nicht die Schaubühne an sich, sondern „wie sie itzo ist“, verurteilte.

Allerdings hätte Cremeri auch über die Bühne seiner Zeit sicherlich nichts kommen lassen.

Um diese Stellungnahme eines Beamten zu verstehen, muß auf einen sozialen Wandel hingewiesen werden, der im Gefolge des Josefinismus in der Literatur eintrat.

„Lehrer der Staats- und Rechtswissenschaft, Staatsmänner und hohe Beamte waren die Bahnbrecher der Aufklärung, welche unter der Ägide Josefs II. und Kaunitz' rasche Fortschritte machte. Sie waren auch Protektoren und Begründer der neuen politischen Tendenz-Literatur und so war es natürlich, daß mählich die Bureaukratie den Klerus in der Ausübung des Schrifttums ablöste. Das barocke Österreich der Dichter in Schalaune und Talar endete, das bureaukratische Österreich der Dichter im Beamtenrocke begann.

Exjesuiten und säkularisierte Ordensleute bilden sozusagen den Vortrab und Biographien, wie die von Denis, die aus der geistlichen in die weltliche Karriere umbiegen, sind nicht selten. Wie früher das geistliche oder Lehramt, bot jetzt die staatliche Bedienung für die Mehrzahl der Dichter die materielle und soziale Lebensgrundlage. Unter Staatsrat Gebler, der mittelmäßige Dramen schrieb, diente Hofrat Sonnenfels in der Hofkanzlei und der Zensor Retzer, tätig als Übersetzer aus dem Englischen, Besitzer einer reichhaltigen Bibliothek, Herausgeber der Schriften anderer und selbsttätiger Literator, wirkte an derselben Stelle als Konzipist. Der Dramatiker Paul Weidmann arbeitete hier neben dem Herausgeber des ersten „Wiener Musen-Almanachs", Franz Ratschky, und dem Goldoni-Übersetzer und Verfasser von Ballettprogrammen für Noverre und Angioloni, Josef Laudes. Nach dem Tode Josefs II. trat Grillparzers Oheim, Josef Sonnleithner, den der Kaiser 1787 in sein geheimes Kabinett gezogen hatte, in dieses Amt, um als Hoftheater-Sekretär (von 1804—1814) Schreyvogels Vorgänger zu werden.

So schlingt sich eine Kette von Schriftstellerbeamten an der Hofkanzlei aus der josefinischen in die franziszeische Epoche.

Nicht anders sah es in den übrigen kaiserlichen, staatlichen und ständischen Ämtern aus."[1])

In Linz kopierten Eybl und Cremeri aus Leibeskräften ihre Wiener Vorbilder, der eine als Kanonist, der andere als Lessing en miniature. Und im Bunde mit ihnen arbeiteten der Exjesuit W. S. Heinze, der Stabsauditor J. B. Koller, der Magistratsrat Pirngruber, W. Blima u. a.

---

[1]) *Nagl-Zeidler*, Deutschösterr. Literaturgeschichte, 2. Teil, p. 263.

„Die Literatur des barocken Österreich hatte durch den Beruf ihrer Träger einen starken Einschlag erhalten. Priester- und Lehrhaft war ihr Charakter. Sie stand in Beziehung zu den theologischen und gelehrten Studien ihrer Verfasser. Religiöse Probleme standen im Vordergrund, ein Moment, das noch durch Klopstocks Einfluß begünstigt wurde. Wo Vaterland und Staat in der Dichtung vorkommen, erschienen sie den Dichtern immer personifiziert im Herrscherhause, in den Helden und Staatsmännern. Wo man, wie in Panegyriken, in die Gegenwart trat, wurde sie gleichsam in ideale Ferne gerückt und nahm, wie noch in der Bardendichtung, heroische und barocke Formen an. Betrachtung des Staates in seiner Wirkung als Organismus, politische und juridische Auffassung lagen dem Verständnis und Interesse der Dichter fern. Anders gestaltete sich dies unter der Einwirkung des Josefinismus.

Kein Zweifel, die Gegenwart mit ihren Interessen und Kämpfen bildet den Mittelpunkt der josefinischen Literatur. Ihre bureaukratischen Träger standen der arbeitenden Staatsmaschine konkreter gegenüber, brachten aus der Erfahrung ihres Standes neue Züge in die Literatur und trugen nicht wenig dazu bei, diese aus seraphischen Höhen, barocken Zaubergärten und Bardenhainen auf den Boden tatsächlicher Zustände zu leiten.“[1])

Unter diesem Gesichtspunkte verstehen wir die literarische Tätigkeit eines Cremeri, W. Blima und Pirngruber und den Widerspruch des Klerus alten Schlages.

Cremeris Tendenz in allen seinen Dramen ist, die Vortrefflichkeit der neuen Ideen zu zeigen. Mit Vorliebe knüpfte er an lokalhistorische Züge an, wie das bekannte Linzer Turnier des Losensteiners mit dem Spanier im Jahre 1521 oder der Bauernaufstand von 1626.

Konnte er damit einem landsässigen Adelsgeschlechte um den Bart gehen, wie im „Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg“, so geschah es in der submissesten Weise.[2])

[1]) *Nagl-Zeidler*, Deutschösterr. Literaturgeschichte, 2. Teil, p. 264.

[2]) Er unterscheidet sich hierin wesentlich von seinem Vorgänger P. Weidmann, der sich auch in dieser Beziehung als echten Josefiner bekennt, wenn er in seinem „befreiten Wien“ dem Grafen Rüdiger Starhemberg die Worte in den Mund legt: „Man überhäuft den Adel mit Würden und Titeln, da oft der arbeitsame, gemeine Mann sein Blut und Leben um etwelche Kreuzer hingeben muß; und doch tut er es willig; er murrt nicht über die Undankbarkeit des Monarchen. Ein Edelmann von feiner Erziehung soll desto erhabenere Gesinnungen, einen höheren Begriff von der Verbindlichkeit haben, die er seinem Vaterlande schuldig ist.“

Was aber Cremeri mit seinen Nationalschauspielen beabsichtigte, hat er in der Vorrede zu „Losenstein und Hohenberg" gesagt.

Die sehr interessante Vorrede ist datiert aus Linz, vom 19. Februar 1782, das Stück „dem hohen Adel und den löblichen Ständen des Landes ob der Ennß mit gröster Hochachtung gewidmet". Dieser Widmung geht das Landeswappen voran.

Alle Völcker, bey denen der Patriotismus die herrschende Tugend war, verbreiteten denselben einzig dadurch, daß sie ununterbrochen die Thaten ihrer Vorfahren rühmten, zur Schau aufstellten, mit Lob, Ruhm und Seegen überhäuften und ihre Gleichzeitigen so zur Nachahmung anfeuerten und geschickt machten. Denn nichts reisset uns mehr hin, wie ununterbrochne Erinnerungen, man bildet sich unvermerkt nach ihnen, und wird, nach den Gegenständen derselben zum Wollüstling, Bößwicht oder Heiligen.

Ein Beyspiel hievon giebt uns Cicero an sich selbst in der Vertheidigung des Archias, wo er sagt: daß er seine Gesinnung zur Verwaltung des Staats einzig dadurch gebildet, daß er die vortreflichen Männer der Griechen und Römer immer vor Augen gehabt. Es wird also durch dieses sehr deutlich, warum die weisen Griechen, welches Horaz an ihnen sehr rühmet, auf ihrer Bühne nichts wie wirkliche Begebenheiten, oder wenigstens solche, die sie für wahr gehalten, aufführen, und kaum eine Scene ausser den Gränzen ihres Vaterlandes vorgehen liessen: denn sie benützten die Schaubühne zur Bildung der Bürger und zur Befestigung der Sicherheit und Stärcke des Staats; und wußten, daß alle Geschichtbücher, und Schilderungen von Lehrern, die Bürger des Staats in den Gesinnungen der öfentlichen Tugenden zu erhalten, viel zu schwach sind; dahingegen die Schaubühne alles aus dem Menschen zu machen vermag.

Denn in selber ist der Geist desselben nicht nur in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller anderen Vorstellungen bereitet, jeden Eindruck, den man ihn geben wird, anzunehmen, sondern er erwartet dieses mit Lebhaftigkeit und freuet sich schon zum voraus darauf.

Um aber selbst noch zudem, um unbestimmliche Grade für ihre Absicht zu gewinnen, wähleten sie zu dieser nützlichen und zugleich wichtigen Unterhaltung Nationalstoff, weil dabey jeder Zuschauer einen persönlichen Antheil nahm, weßwegen jede Lehre besser durchdrang, und so pflanzten sie also, indem die wichtige Vaterlands Geschichte bekannt gemacht wurde, zugleich unvermerkt den Patriotismum in alle Herzen.

Recht sagt Rousseau: was geht Paris Pompeius oder Sertorius an? Auch ich fühle ihre Ohnmacht auf die Herzen meiner Landesleute. Aber ein anders ist es, wenn wir nach dem Beyspiel der Griechen aus unserm Theater einen Schauplaz der redenden Toden machen, auf den die geheiligte Asche unserer Väter uns zur Nachahmung auffordert.

Denn jede edle Seele verfällt bey so einer Vorstellung in Bewunderung, aus Bewunderung wird bei ihr Liebe, und aus dieser Liebe entsteht endlich die Nacheiferung.

Ich wagte also auch, und dieß, ich gestehs, nicht mit geringer Mühe einen Versuch: aus der Oberösterreichischen Geschichte ein Schauspiel zu verfertigen, das nach griechischer Art geschickt seyn soll, in meinen Gleichzeitigen durch die Magie der Sympathie den lauten Wunsch zu erweken: eben so

gut, so groß, und schön zu handeln, als ihre Vorbilder und Verwandte derer Geschichte sie gehört und derer Thaten sie bewundert haben. Noch mehr, ein Schauspiel, das ihnen zeigt, was sie einst seyn werden, wenn sie es wünschen; was sie seyn können, wenn sie es wollen; daß ihre Seelen mit grossen nüzlichen himmlischen Bildern anfüllen, ihre Affekte heiligen und sie mit dem Triebe der Jugend befeuren und ihnen das brennende Verlangen entlocken soll: einst gleiche Lorbern, gleiche Ehre bey noch ungebornen Generationen zu verdienen. Deßwegen schränkte ich mich auch nicht, wie sonst gewöhnlich, einzig auf einen Mann ein, sondern faßte alle Helden biß auf den Zeitpunkt, worin die Haupthandlung vorgehet, so viel mir immer möglich war, in Eines zusammen, um eine vollkommene Übersicht der Helden, an den Oberösterreich so reich ist, zu verschaffen; weil die Menge um so wirksamer in die Herzen dringen und jeden um so ehe begeistern muß; besonders, da die vaterländische Geschichte von dieser Seite betrachtet, bey nahe ganz unbekannt und also so geschickter ist, aller Herzen zu erschüttern. Ich kenne zwar meine Unfähigkeit, und weiß, daß dieß einzig eine Arbeit für die ersten Köpfe der Nation ist. Allein meine Begierde zu lernen, und zugleich ein nüzlicher Bürger zu seyn, der selbst seine Erholungsstunden[1]) zum Dienste seiner Nebenbürger verwendet, eiferten mich auch zu dem an, nachdem ich schon so manche Gegenstände zu meinem Vergnügen mit gutem Erfolg ergriffen habe.

Übrigens erwarte ich zuverläßig, wenigstens in Rucksicht meines Wollens, meiner Bemühung, die jedem auffallen muß, und der Erwägung, daß ich der Erste bin, der bey uns disen nüzlichen Pfad zu wandeln gewagt, von allen die Nachsicht, der ich hiebey bedarf. Denn der Schwierigkeiten bey so einer Arbeit sind zu viele, sie thürmen sich wie ein Gebürg vor den Arbeiter, weswegen es auch allgemein entschieden, daß nichts schwerer ist, wie auf diesem Feld als ein grosser Mann auftretten zu können.

Den Anlaß, dem Nationalstück sich zuzuwenden, bot ihm der große Erfolg von Seipps Ritterstück „Adelheid von Ponthieu“, wie er selbst gesteht. Aus Freude über die Aufführung dieses „majestätischen“ Stückes war ja seinerzeit sogar ein Dank „an die Edlen von Linz“ eigens gedruckt und verbreitet worden.

Für den Fall, daß sein „Losenstein und Hohenberg“, welchen er als eine Haupt- und Staatsaktion auffaßte, Erfolg haben sollte, versprach Cremeri auch ein Stück „von der höhern Art“ aus der Landesgeschichte. Er meinte wohl das vieraktige Schauspiel „Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg“, in welchem er dem Befreier von Wien ein Denkmal setzte.

Der Stoff war zwar schon zwei Jahrzehnte früher von P. Weidmann behandelt worden, allerdings ohne örtliche Färbung, ebenso der oberösterreichische Bauernaufstand. Bei diesem letzteren,

[1]) Dieser Hinweis auf die nützliche Verwendung selbst der Erholungsstunden scheint den Literaten der Amtsstube überhaupt eigen gewesen zu sein. Wir finden ihn z. B. auch in P. Weidmanns Vorrede zu seinem „Fadinger“ und „Karlssieg“.

beziehungsweise dem gleichnamigen Stücke Cremeris, wollen wir etwas verweilen.

Fadingers Stellung im Bauernkriege und dieser selbst war ein Ringen — ein Besiegtwerden und doch gleichzeitig ein Sieg im Sinne der immanenten Fortentwicklung — und solch ein Kampf, könnte man glauben, ist an und für sich eine Tragödie, die gar nicht verfärbt und gesteigert werden muß, um sich in Akte zu fügen. Der Arbeit bleibt darum dem Dichter noch genug. Will er nicht — wie die meisten es getan — die Handlung der Oberfläche gleichsam abschöpfen, sondern auch den großen Strom der Zeitgeschichte durch sein Werk rauschen lassen, so braucht er überlegene Gesichtspunkte und vor allem ein selbstschöpferisches, energisches Talent, eine kräftige Hand, die nicht nur einzelne Gestalten, sondern auch ihre Fülle meistert. Und sähen wir das alles nach Wunsch gegeben, so blieben im Stoff noch immer der Klippen genug, daß daran der Dichter scheiterte: Der Held geht zugrunde, ehe das Drama zu Ende ist. Fast will es auch scheinen, als ob der Fadingerstoff bestimmt wäre, den Satz zu beleuchten: Der Dichter ist kein Geschichtschreiber. Durch dieses Sujet ist noch immer ein tendenziöser Zug der Verfärbung gegangen. Entweder mußte es dem Staatsbürger zeigen, wie man mit einer Rotte meuternder Bauern fertig wird und den Patriotismus einpflanzt, oder es belehrte die Zuschauer, wie ein von der Weihe der Überzeugung getragenes Volk aufsteht, wenn es in seinem „Heiligsten" verletzt wird. Selbst für ein ungeschultes Auge liegt das dramatische Element in diesen Auffassungen klar am Tage.

Um so mehr mußten die Meister der Bühne ihrer Zeit, die Jesuiten, das Drama vom Bauernkriege ihrem Repertoire einfügen, zumal sich daran, abgesehen von der Möglichkeit, viele Schüler zu beschäftigen, recht augenscheinlich die „Moral von der Geschichte" zeigen ließ.

So hat denn in der Tat ein Jesuit des 17. Jahrhunderts bereits sich des Stoffes bemächtigt.

Könnte man von einem „Volksstück" im heutigen Sinne auf der Jesuitenbühne des 17. Jahrhunderts überhaupt sprechen, so wäre man versucht, die in den lateinischen Dialog eingestreuten deutschen Verse als eine Konzession an die Technik desselben anzusehen. Daß es aber wenigstens im 18. Jahrhundert ein „Schmierenstück" vom Stephan Fadinger gab, ersieht man unzweifelhaft aus einer Stelle in *P. Maurus Lindemayrs* Lustspiel „Die Komödieprobe". In der einleitenden Szene ist davon die Rede, was man

alles zur Ankunft des Kaisers aufführen könnte: „Von glehrten Dokta Faust", „Da Stöffel Fadinga", „'n Prinzen mit ain'n Dam'" usw.

Aus der Zusammenstellung ist sofort ersichtlich, daß es sich um keine Haupt- und Staatsaktion handelt, sondern um ein ganz gewöhnliches Spektakelstück, wie sie von wandernden Truppen massenhaft aufgeführt wurden.[1])

Jedenfalls waren diese Stoffe den Lambachern geläufig.

Interessant ist die Tatsache, daß die Erinnerung an den Bauernkrieg von 1626 und seinen Helden im Volke durch die Bühne erhalten blieb.

Von dem „Fadinger" P. Weidmanns habe ich schon gesprochen. Ebensowenig wie Goethe im „Götz" predigt Weidmann in seinem „Fadinger" die Revolution, aber er verurteilt sie nicht von vornherein als die ultima ratio bedrückter Untertanen. Mit der Unbefangenheit des Dichters verkörpert er ihre Tragik in dem Schicksale seines Helden, der wie Götz mit dem Ausblicke in die Zukunft stirbt.[2])

Cremeris „Bauernaufstand" faßt das Problem von einem ganz verschiedenen Standpunkte auf. Er läßt die Gestalt des Stephan Fadinger ganz weg und konzentriert alles Licht auf die Person des Vertreters der Legitimität, des Statthalters Freiherrn von Herberstorf.

Cremeris Stück ist vom Standpunkte der Staatsraison geschrieben und als Damm gegen den gerade um jene Zeit sich immer mehr einbürgernden revolutionären Geist gedacht.

Zwischen Weidmanns „Fadinger" und Cremeris „Bauernaufstand" liegt eben die französische Revolution mit ihren Schrecken, gegen die u. a. der Florianer Chorherr J. Reiter seine warnende Stimme erhob.[3])

---

[1]) Im Repertoire der Laufner Schiffleute findet sich ein „Stephan Fädinger oder So stürzen die Rebellen." *Werner*, Der Laufner Don Juan, p. 52. Interessant ist auch die Schlußkomödie von P. Robert, die 1734 in Heiligenkreuz gespielt wurde: Actus scenicus, in quo Hanswurstius Tabellarius, Stefani Fadingeri filius, de electione melioris status anxius est et inde terminationis incapax. Eugène Obermayer hat darüber gehandelt im Österr. Jahrbuch 1883, VII, S. 294 ff.

[2]) *Payer von Thurn*, P. Weidmann, p. 44 f.

[3]) Ich erwähne nur die „Warnung eines Patrioten im Lande ob der Enns, bey Gelegenheit der Empörungsgeschichte Frankreichs im Jahre 1793." Von J. R. Wien, bey Joh. Georg Edlen von Mößle 1793.

Das Publikum sollte also nach Cremeris Absicht in den Bauernrebellen, die als Mordbrenner gezeichnet sind, jene Männer verabscheuen lernen, die „mit der Menschheit Spott treiben", die Oberösterreicher sollten in gleicher Weise durch Cremeris Stück für Vaterland und innere Ruhe entflammt werden, wie nicht lange vorher, Cheniers Trauerspiel „Karl IX." die Franzosen zum Gegenteile hingerissen hatte.[1])

Einem Blima gegenüber steht Cremeri freilich höher, allein mit andern seiner Zeit verglichen, sind auch seine Stücke als schwach zu bezeichnen. Cremeri war sehr belesen. Sulzer, Lessing, Sonnenfels verraten sich in seinen dramaturgischen Schriften und sowohl Stoffe wie Motive zimmerte er sich aus zeitgenössischen Autoren zurecht.

Wie Lessing in seiner „Minna" das Motiv der Entsagung aus Ehre aus Farquhars „The constant couple" entlehnt hat, was von *E. Schmidt* unwiderleglich festgestellt worden ist, so hören wir sein Echo wieder in Cremeris Soldatenstück „Alles in Schuh und Strümpfen".

Wenn darin Auditor Wertheim ausruft: „Mir verbeuts ihre Geburt. Kein rechtschaffener Bettler kann seine Hand nach dem Vermögen eines edelmütigen Reichen ausstrecken, der großmütig genug ist, sich aus Mitleiden gegen die Armut zugrunde zu richten", wer denkt bei diesem Raisonnement nicht an Tellheims Worte?

Und *Lessings* „Nathan" veranlaßt ihn 1789 zu dem Toleranzstücke „Die Kriegserklärung gegen die Pforte".

Im großen und ganzen ist Cremeri nicht sehr selbständig gewesen, aber diese Schwäche teilt er mit sehr vielen Autoren seiner Zeit.

Es ist eine stattliche Reihe von Stücken,[2]) die er verfaßt oder umgearbeitet hat. Meist handelt es sich freilich, wie schon bemerkt, um mehr oder minder abgebrauchte Motive, so z. B. in seinem Soldatenstücke „Alles in Schuh und Strümpfen".

Auditor Wertheim liebt die Tochter Karoline des General-Feldzeugmeisters Grafen Schafwald, bringt es aber nicht über sich, ihr seine Neigung zu gestehen.

Oberstleutnant Baron Wendheim ist Wertheims Gegner. Da er hört, daß Wertheim tags vorher im Spiele zehn Dukaten verloren, glaubt er, diese Summe könne der „arme Teufel" nur aus den ihm anvertrauten Pupillengeldern gehabt haben, und fordert daher Rechnung. Wertheim hat nun wirklich die

[1]) Der Stoff ist in neuerer Zeit wieder dramatisch behandelt worden, so von *Gustav Streicher* und *A. Grohmann*.

[2]) Aufgezählt (allerdings nicht vollständig) bei Goedeke[2] V., p. 346.

Kasse angegriffen im Hinblick auf die 300 fl., die er von seiner verstorbenen Muhme jeden Tag zu erwarten hat.

Wendheim läßt ihn ohne Beweise auf einem Spazierritte als Deserteur verhaften und sein Quartier durchsuchen. Die Schatulle wird leer gefunden und der vermeintliche Defraudant dem Profosen übergeben. Mittlerweile hat der General den Kaufmann Braun gewonnen, der aber dem Wertheim durch eine List helfen will. Diese gelingt und der Angeklagte wird freigesprochen.

Im fünften Akte martert der General die zwei Liebenden, aber nur, um ihre Liebe zu prüfen. Diese erweist sich als echt und so wird Wertheim nicht nur befördert, sondern auch glücklicher Gatte. Zur Hochzeit haben die Offiziere in Schuhen und Strümpfen zu erscheinen, weil dabei getanzt wird.

Das einaktige Lustspiel „Die Perücken und das Referat" behandelt eine Eifersuchtsgeschichte gewöhnlichen Stiles.

Der alte Hofrat von Kronberg ist auf seine bedeutend jüngere Frau im höchsten Grade eifersüchtig. Besonders ist Frodwirt, der ihm, dem Unfähigen, alle Referate ausarbeitet, der Gegenstand seiner Beobachtungen. Frodwirt nützt auch wirklich seine Stellung aus und weiß durch den Hinweis auf seine Unentbehrlichkeit die Hofrätin, welche von ihm nichts wissen will, zu einem Besuche bei ihm zu bewegen.

Dem Hofrat wird weiß gemacht, seine Frau besuche ihre kranke Schwester. Damit er sich nicht überzeugen kann, sperrt ihm die Frau alle Perücken ein, ohne die er natürlich nicht ausgeht. Aber der Hofrat ist nicht verlegen, er leiht sich vom Diener eine Perücke aus und eilt zu Frodwirt.

Gerade ist es noch Zeit, daß die Hofrätin und ihr Kammerkätzchen verschwinden. Der Hofrat begibt sich enttäuscht von Frodwirt zur Schwägerin. Aber inzwischen sind die Damen schon längst zu Hause und machen dem nachkommenden Frodwirt eine Szene. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß nicht dieser, sondern sein Bedienter Jakob, der Geliebte von der Hofrätin Kammermädchen, die Referate ausgearbeitet hat. So findet die Hofrätin Anlaß und Mut, mit dem aufdringlichen Schwätzer für immer zu brechen.

Der Hofrat kommt heim und hört zu seinem Staunen, seine Frau sei gar nicht fortgewesen, sondern habe sich, um ihn auf die Probe zu stellen, in Christinens, des Kammermädchens, Zimmer verborgen. Und nun regnet es Vorwürfe. Ganz zerknirscht vernimmt er, was zwischen seiner Frau und Frodwirt vorgefallen, und erhält auf seine inständigen Bitten Verzeihung unter der Bedingung, daß er sich bessere und das Pärchen Christine und Jakob, der den Frodwirt vollständig ersetze, ins Haus nehme.

Das Stück machte seinen Weg auch über andere Bühnen; am 6. Oktober 1796 wurde es z. B. am Faberbräutheater in München aufgeführt.

Auch sein nach Molière gearbeitetes Kassestück „Don Juan oder der steinerne Gast" ging an verschiedenen Orten in Szene, z. B. am 14. November 1789 in Brünn.

Das Lustspiel „Meßmer II. oder Ehen werden doch im Himmel geschlossen" geht auf eine Satire Rabeners zurück,

der überhaupt auf die zeitgenössische Dramatik in einer Weise eingewirkt hat, die noch näher untersucht zu werden verdiente.

Im Jahre 1789 erschien das Gelegenheitsstück: „Die Kriegserklärung gegen die Pforte oder der Fürst und seine Feinde".

Die Handlung spielt in Fiume. Der wohlhabende Kaufmann Priton gibt seine Tochter Franzeska einem armen, aber um ihn verdienten Handlungsgehilfen Otfried. Eben spricht das Paar seine Freude und Dankbarkeit angesichts der unmittelbar bevorstehenden Hochzeit aus, als Priton einen Brief empfängt, der ihm den Bankerott seines Freundes und damit seinen eigenen Ruin ankündigt. Da erscheint Oglam, Kapitän eines im Hafen liegenden türkischen Schiffes und entschädigt in der edelmütigsten Weise den an den Bettelstab gebrachten Kaufmann. „Auch der Muselmann ist Mensch, auch er bestrebt sich, einst selig zu werden nnd den Lohn seiner Wohltaten zu genießen." Mit diesen Worten lehnt er den stürmischen Dank der Glücklichen ab. Mittlerweile erhält er Nachricht, daß soeben die Kriegserklärung der Pforte eingelangt sei, und stürzt sogleich fort, um das Schiff noch vor der Proklamation aus dem Hafen zu bringen.

Er kommt aber zu spät. Willig ergibt er sich. Priton erfährt während der Hochzeit vom Geschicke Oglams und will seinen Retter durch Fürsprache beim Gouverneur befreien. Dieser weist ihn an den Fürsten, der jeden Augenblick kommen soll. Der Fürst trifft in Fiume ein uud befreit Oglam mit den Seinen mit der Begründung, daß er nicht gegen Kaufleute Krieg führe. Es folgt nun eine rührende Dankesszene. Nur Gulttrum, der sich schon der Verhaftung widersetzt hatte, wirft sich vor dem Fürsten nicht nieder und reißt sich die Augen aus, weil er ihn als Christen hassen muß und nicht ansehen will.

Das gibt dem Dichter Gelegenheit, auf die Folgen des „fürchterlichen falschen Religionseifers" hinzuweisen, der leider bei allen Religionen mit gleicher Wut vorkomme und dessen Vertreter mit ihrer heimtückischen Heiligkeit das arme Volk blenden und seine gutherzige Leichtgläubigkeit schändlich zu ihrem Vorteile mißbrauchen.

Nach einer Auseinandersetzung über die Eigenschaften eines großen Fürsten und dessen Verkennung, die gewöhnlich das Los großer Herrscher sei, erscheint Priton, vernimmt Oglams Befreiung und dankt dem Fürsten überschwenglich für seine Gnade. Er erzählt dem Fürsten Oglams hochherzige Tat und dieser erhält dafür vom Fürsten einen Ring. Unter Hochrufen auf den „Vater seines Volkes, den seine Feinde selbst anbeten", schließt dieses Toleranzstück.

Cremeri war auch als Schriftsteller durch und durch Beamter und Patriot. Die lauteren Absichten dieses Eiferers für die Bühne als moralische Anstalt stehen wohl außer allem Zweifel und sichern ihm ein warmes Andenken.

Seine Anschauungen und Ideale begegnen uns noch in einem Gedichte, das Keimmel in seinem Linzer Theateralmanach bald nach Cremeris Tode veröffentlichte:

An die
Schauspieler Deutschlands.

Heil euch! Thaliens würdige Söhne
Und Töchter! Die ihr nicht umsonst
Euch bisher auf deutscher Bühne
Gewidmet edler Schauspielkunst.
Heil euch! Zu Eurem schweren Stande;
Seyd Ihr an Reichthum, Geld und Gut
Nicht stets die glücklichsten im Lande:
So seyd es stets an frohem Muth.
Erwerbt euch Beyfall, Ruhm und Ehre;
Denn dieses ist der schönste Lohn.
Zeigt deutscher Bühne Sittenlehre,
Dem blinden Vorurtheil zum Hohn.
Nur Dummheit hat Euch Haß geschworen,
Weil Ihr derselben Herrschaft beugt,
Und jedem Midas seine Ohren
In jedem Stand und Alter zeigt.
Kein Wunder, wenn sie sich zu rächen,
Mit ihren Freunden fest vereint,
Daß man es niemals glauben sollte,
Daß Eure Kunst die Welt belehrt,
Daß man verdächtig machen wollte,
Was Euch und euren Stand verehrt.
Doch Freunde! laßt uns dessen lachen;
Der Schauspielfeind wird vor der Welt
Sich selbsten stets verächtlich machen,
Weil sie der Klugen Lob erhält.
Den Haß der Thoren zu ersetzen
Lohnt euch der größten Fürsten Gunst.
Der Werth, womit Euch Edle schätzen,
Ist Ehre für die Schauspielkunst.
Nicht Edle nur von hohem Stande
Verwenden sich für Euch allein;
Weil Gönner, Freunde, Kunstverwandte
Von Euch in allen Ständen seyn.
Nicht nur in Logen und Parterre
Trift man allein den Kenner an,
Der richtig dem Geschmack zur Ehre
Urtheilen und empfinden kann.
Oft hört man bey der Unschuld Klagen,
Bey Thränen reitzender Gewalt,
Auch auf den ersten Plätzen fragen:
Wie, kömmt das lustige nicht bald?
Indessen treft ihr zum Vergnügen
Auch fühlbar edle Herzen an,
Bey welchen man in allen Zügen
Erwünschten Beyfall lesen kann.

Wenn sie mit regem Kunstgefühle
Entzükt vor Eurer Bühne stehn,
Und auf die Schönheit Eurer Spiele
Mit innigsten Vergnügen sehn.
Wenn Ihr die frohe Lust geniesset,
Daß durch Natur und Kunst gerührt,
So manche sanfte Thräne fliesset,
Dann Herz und Hand euch applaudirt.

Die Ideale, welche diese Verse rühmend hervorheben, die Kämpfe, die ihre Vertreter auszufechten hatten, bilden den Lebensinhalt des Mannes, dessen Bedeutung für die Bühne unserer Landeshauptstadt ich in diesem Abschnitte beleuchtet habe.

VII. Drama und Theater in den kleineren Städten und auf dem Lande.

Hatte die Landeshauptstadt ihr Theatervergnügen, so wollten auch die anderen größeren Orte es nicht entbehren. Und deshalb rückten denn auch zu den Jahrmärkten so sicher wie die Lebzelter auch die Wanderschauspieler mit ihren Thespiskarren an; selbst in abgelegene Alpentäler drangen sie mit ihrer oft zweifelhaften Kunst ein.

In kleineren Orten behalf man sich nach wie vor mit Stadeln, Tanzstuben und improvisierten Bühnen auf freiem Platze, in größeren aber richtete man in der josefinischen Zeit und später noch aufgelassene Kirchen zu Zwecken der Schauspielkunst ein.

In Steyr geschah dies mit der Kirche der Cölestinerinnen[1]), in Wels mit der Spitalkirche.

Auch in *Ried,* dem Sitze des Innviertler Kreisamtes, wandelte eine Gesellschaft von Theaterliebhabern um 1790 mit Regierungs-Bewilligung und einem Aufwande von 800 fl. die ehemalige Spitalkirche zu einem Schauspielhause um.

Zur Eröffnung verschrieb man eigens eine Theatergesellschaft.

Allein man hatte darauf vergessen, dem neuen Musensitze auch äußerlich den Charakter der Kirche zu nehmen, und so war in der Bürgerschaft eine große Erbitterung entstanden, die sich schon bei der zweiten oder dritten Vorstellung in einem Steinregen durch die Fenster Luft machte.

---

[1]) Im Jahre 1786 übernahm die Stadt Kloster, Kirche und Kapelle um den Schätzungswert und nach A. Digls Chronik des Stiftes Garsten (Ms. Cod. Gottwic Nr. 82) wanderte am 30. Juni 1789 die schöne Bühnenausstattung, welche ein gewisser Eibel seinerzeit dem Garstener Dilettanten-Theater zu Aufführungen für das Armeninstitut geschenkt hatte, in das neue Steyrer Theater in der Berggasse. Folglich kann nicht erst 1792, wie Pritz in seiner Geschichte von Steyr (1837), p. 24, meint, die Kirche in ein Theater umgewandelt worden sein.

Das Theater in Steyr.

Es kam völlig zu offenem Aufruhr und eine eben auf dem Durchmarsche einquartierte Husarenabteilung mußte einschreiten, um die Ruhe wieder herzustellen.

Das Ende vom Liede war, daß Josef II. die Kirche wieder räumen und dann sperren ließ. Die innere Einrichtung soll von den erbitterten Gegnern dem Feuer überantwortet worden sein.

Als das Innviertel durch den Teschener Frieden (1779) an Österreich gefallen war, gab es lange Zeit endlose Truppen-Durch-

märsche und natürlich auch Rasttage. Sofort nützte das eine Gesellschaft aus, von einem gewissen Standorte aus, nur mit der nötigsten Bagage und einigen Dittersdorfischen Opern versehen, die Gegend à la campagne zu bereisen und so ihren Fischzug zu machen.

Zunächst ging es nach *Schärding*, dann nach *Ried*. Hier stand den ankommenden Priestern Thaliens der geräumige Rathaussaal zur Verfügung, der für solche Zwecke wohleingerichtet war. In Ried war schon seit längerer Zeit große Begeisterung für das Theater vorhanden, besonders für das Singspiel. Im Dilettanten-Theater spielten sogar mehrere Honoratioren als Orchestermitglieder und ließen in ihren Privatwohnungen Proben halten.

Bei solcher Bühnenfreudigkeit machte natürlich die Gesellschaft hier ein gutes Geschäft, bekam sogar Garderobestücke, darunter eine merkwürdigerweise schwarze Vordergardine, zu leihen.

Von Ried aus ging die Reise nach *Obernberg*, wo es ebenfalls auf dem Rathause ein allerdings höchst bescheidenes Theater gab, sodann nach *Braunau*. Hier vertrat zwar nur ein Wirtshaussaal das Schauspielhaus, im übrigen war aber auch in diesem Grenzstädtchen viel Musik- und Theater-Liebhaberei zu finden.

Im Stifte *Reichersberg*, dem nächsten Ziele, fand die Gesellschaft eine schöne Liebhaberbühne und ein Orchester, das aus Stiftsgeistlichen, dem Hofrichter und mehreren Prälatendienern bestand, im aufgehobenen Stifte *Suben* hingegen nur ein ärmliches Theater, das nicht lange vorher von der Stadt Schärding geliehen worden war, damit sich der neue Besitzer, Generalvikar Finetti, ein paar Opern ansehen konnte.

Zum Schlusse kehrte die Gesellschaft nach Schärding zurück, um hier nochmals von den letzten Durchmärschen zu profitieren.

Abgesehen von dieser Spekulations-Kampagne waren immerfort Wandergesellschaften auf der Reise.

Im Jahre 1789 starb z. B. in *Vöcklabruck* der Schauspieldirektor *J. Körber*, von dem man sich folgende merkwürdige Geschichte erzählte. Einmal holte er irgendwo aus dem Beinhause einen Totenkopf, den er zur Totengräberszene im „Hamlet“ brauchte. Er vergaß, ihn zurückzutragen, packte ihn in der Eile mit anderen Theaterrequisiten ein und kam erst 20 Meilen entfernt beim Auspacken wieder darauf. Sofort sandte nun der gewissenhafte Theaterdirektor einen Expreßboten mit dem Totenkopfe zurück und ließ sich vom Küster und Totengräber des betreffenden Ortes Atteste ausstellen, daß er das entlehnte Gut zurückgestellt habe.

Das Repertoire dieser reisenden Gesellschaften richtete sich natürlich nach ihrer Güte und nach dem Publikum.

In einer Stadt wie *Steyr* konnte beispielsweise die Gesellschaft *Probst,* der die „Linzer Zeitung" wohlwollend „gute Aufführung und Sittlichkeit" nachrühmt[1]), mit Erfolg auch größere Opern, wie die „Zigeuner" von *Neefe,* einem Schüler Hillers, aufführen[2]).

Anderswo bewegte man sich dafür wieder auf dem Niveau der Harlekinaden und Schauerstücke. Da trug man zum Beispiel in *Spital a. P.* folgenden geschmackvollen Komödienzettel[3]) aus:

M L H D

Wird heunte eine sehenswürdigen Histore
aufgeführet werden

Betittelt

Die Rache in der Liebe, sonst genannt die eifersichtige Weibersuch

Oder aber

Der sich wegen der Liebe selbstermorte Anton et Cleopatra.

Vorgestelt
an den ersten weldbeschreiben (!) und uebereidtichen (!)
Weldmonarchen Kaiser Augustus

Mitt Hanswurst
Durchaus lustig und löcherlich.

Zum Beschlus
folgt eine lustige Nachtkomedie.

Dem Mann aus dem Volke genügten Sujets wie: „Der Doktor Faust",[4]) „Der Stöffel Fadinger", „Der Prinz mit einem Daumen", „Genovefa", „Die sieben Schwaben", „Die

---

[1]) *Probst* wurde in der „Augsburger Zeitung" vom 4. Jänner 1797 (damals befand er sich gerade in *Steyr*) und auch sonst nach Haltung und Leistungen zu den besseren Gesellschaften gerechnet.

Man vergleiche die günstigen Urteile der Behörden über ihn bei *R. M. Werner,* der Laufener Don Juan, Seite 18, 19, 25, 31.

[2]) Nach dem Ramingdorfer Tagebuche zum 16. Mai 1796. Das Theater war zum Erdrücken voll. Wir erfahren auch, daß die Vorstellungen um 5 Uhr begannen.

[3]) Im Museum Francisco-Carolinum in Linz.

[4]) Noch im Jahre 1812 wurde zu Braunau im Hause des Brauers N. Wimhölzel vom Schauspieler *Georg Lange* „Doktor Fausts Höllenfahrt" gegeben, wobei u. a. Faust seine Seele dem Teufel verschrieb und dann von mehreren schwarzen, abscheulichen Teufeln unter einem häßlich stinkenden Rauche und unter Donner und Blitz in die Luft geführt wurde. (*Th. Wiedemann,* Die religiöse Bewegung in Oberösterreich und Salzburg beim Beginne des 19. Jahrhunderts, Innsbruck 1890, p. 35).

Haimonskinder", „Der ewige Jude", „Die goldenen Schlösser" und „Die verwunschene Frau"[1]) — womöglich mit Hanswurst.

Im Jahre 1798 spielten bei uns die Laufener Schiffleute das Stück „Der blinde Lärm oder Die Hochzeit um Mitternacht", welches großen Erfolg hatte und sich lange auf ihrem Repertoire erhielt.[2])

Eine Spezialität des 18. Jahrhunderts waren die reisenden Kindergesellschaften.

Schon *Sebastiani* hatte in Linz Kinderpantomimen gegeben,[3]) aber alles übertraf die Truppe des *F. Berner*.

Er spielte in Linz, Enns, Wels, Gmunden, Schärding und an vielen anderen Orten unseres Landes. Seine kleinen Garricks leisteten sich Singspiele von *Piccini, Guiglielmi, Paësiello, Gretry, Gaßmann, Gluck, Umlauf* u. a. und erregten besonders in ihren allerliebsten Balletten von *Hornung* überall Aufsehen.

Direktor Felix Berner.
(Nach einem Original in der k. u. k. Familien- und Fideikommiß-Bibliothek in Wien.)

---

[1]) Alle in *Lindemayrs* „Komödieprobe" als gangbare Volksstücke bezeichnet.

[2]) Noch 1829 erzielten sie hier damit Erfolg. *Werner,* Der Laufener Don Juan, S. 53.

[3]) „Linzer Zeitung" vom 18. und 22. April 1785.

Nach dem Gothaer Theaterkalender setzte sich sein Ensemble folgendermaßen zusammen.

Unternehmer: *F. Berner.*

Ballettmeister: *Jos. Hornung.*

Musikdirektor: *Simon Kleinhanns.*

Schauspielerinnen: Mad. *Arudrasch,* komische und zärtliche Mütter, singt. — Mlle. *Brand* zärtliche Schwestern, junge Liebhaber, Schäfer, zänkische Weiber im Sing- und Schauspiel. — Mlle. *Bianchi* tanzt. Mlle. *Gamlin* junge Mütter, Mädchen, launische Charaktere im Sing- und Schauspiel. — Mlle. *Hummlin* Nebenrollen, singt im Chor. — Mlle. *Käsin d. J.* angehende empfindende Kinderrollen im Sing- und Schauspiel. — Mlle. *Käsin d. Ä.* erwachsene Kinderrollen. — Mlle. *Liskin d. J.* Hilfsrollen im Sing- und Schauspiel. — Mll. *Liskin d. Ä.* erste Liebhaberinnen, naive Mädchen, schwermütige Charaktere, unschuldige Mädchen im Sing- und Schauspiel. — Mad. *Renard* Feen, herrische Frauen im Sing- und Schauspiel. — Mlle. *Schneckenburgerin* Schwestern, Koketten, süße Herrchens, edle, anständige Mütter, Königinnen, stolze Weiber im Sing- und Schauspiel.

Schauspieler: *Arudrasch* polternde und moralisierende Alte, singt. — *Garnier* gleichgültige Rollen, zweite Bediente im Schauspiel. — *Haury* lustige Rollen im Schauspiel. — *Käse* Kinderrollen im Sing- und Schauspiel. — *Lesel* alle ersten komischen Charaktere im Sing- und Schauspiel. — *Netrawen* Nebenrollen im Sing- und Schauspiel. — *Renard,* Tenorist, komische Väter, Bauern, Charakterrollen. — *Renth* Bediente, Bauern, Militärrollen. — *Schüller* Helden, Stutzer, Chevaliers, Trunkene, Betrüger, Hofmeister. — *Stephan* anmeldende Bediente, letzte Rollen. — *Weis* Karikaturen, Brüsken, Eskorts im Sing- und Schauspiel.

Nanette Arudrasch und Karl Scholim betreten noch kein Theater.

Ballett.

Ballettmeister: Jos. Hornung.

Tänzerinnen: Mlle. Bianchi, Gamlin, Käsin d. Ä., Liskin d. Ä., Schneckenburgerin tanzen Solo und Pas de deux. Mlle. Brandin, Hummlin, beide Liskin, Schneckenburgerin und jüngere Käsin figurieren.

Tänzer: Haury, Lessel, Renth, Schüller tanzen Solo und Pas de deux. Garnier, Lessel, Netrawen, Renth, Stephan, Weis figurieren.

Dekorateur: Herr Fink und Gehülfe Prinzinger.

Theatermaler: H. Scheck.

Debüts: H. Kleinhanns als Grimm in *Schillers* „Räubern". H. Stephan als Bedienter in „Robert und Kalliste".

Abgegangen: H. Muck, H. Schuchtner, Mlle. Renth, H. Scheck.

Gestorben: H. Denz, Musikdirektor, ein sehr geschickter junger Mann.

An der Verwendung von Kindern für Rollen Erwachsener fand diese Zeit nicht nur nichts auszusetzen, sondern betrachtete das jedenfalls gewagte Experiment als „heilsame Idee, gute Subjekte für die große Bühne" heranzubilden. Die Enthusiasten wußten sich vor Entzücken nicht zu fassen, ohne zu bedenken, daß das Übertragen größerer Formen auf kindliche Verhältnisse immer verkehrt ist.

„Endlich sind wir", schreibt ein Berichterstatter aus Gmunden darüber in die „Linzer Zeitung",[1]) „selbst Augenzeugen von der in mehreren öffentlichen Blättern angerühmten Vortrefflichkeit der Bernerischen jungen Schauspielergesellschaft. Die wenigen Stücke, die sie uns bey ihrer Durchreise gegeben, erweckten Bewunderung — Unschuld und Anmuth vereint mit ächter Kunst, schienen jedem Worte doppelten Nachdruck zu geben und die Moral, die nicht selten von der Bühne aus dem Munde eines zweydeutigen Flattergeists Frost erregte, wirkt von den Lippen der Jugend warm auf die Herzen des Zusehers. — Dank also, sey dir holde Jugend, die du schon im Keime deiner Jahre dem von der Arbeit des Tages ermüdeten Staatsbürger den Schweis durch deine rührende Spiele am Abend trocknest und gleichsam mit deinem Leben anfängst, nützlich zu werden."

Und doch sagt schon *Adam Puschmann*, der Schüler des Hans Sachs, in der seiner „Comedia von dem Patriarchen Jacob, Joseph und seinen Brüdern" (1592) vorausgeschickten „Vermanunge":

„Auch kann man einem deutschen Spiel leichtlich eine vngestalt zufügen, wenn man zu kleine oder große Personen zur Aktion gebrauchet, denn mit Kindern große vnd alte Personen zu vertretten, sonderlich in Tragedien, ist nichts werth, es gibt einen vnform ..... In lateinischen Comedien mag man wol Kinder gebrauchen zu einem exercitio, wenn ihre Praeceptores es mit ihnen anstellen, aber in deutschen Spielen werden Kinder sehr geergert."[2])

[1]) Nr. 97 vom 5. Dezember 1783.

[2]) *E. Schmidt*, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrh., p. 35 f.

Und in neuester Zeit begegnet der Versuch, die Kinderwelt wieder auf die Bühne zu zerren, glücklicherweise gleichfalls dem Widerspruche beachtenswerter Stimmen.[1])

Weniger Gefahr lag und liegt anscheinend in Stücken, in denen Kinder nicht mehr in den Rollen Erwachsener auftraten, sondern nur das Kinderleben darzustellen hatten.

Etwas Ähnliches hatten ja schon die Protestanten des 16. Jahrhunderts mit ihren Komödien vom Schulleben versucht, allerdings mit wenig pädagogischem Takt.

Aber was das Zeitalter Luthers und der Streit- und Teufelsliteratur durch Derbheit fehlte, das versündigte sich das 18. Jahrhundert durch rührseliges Pathos.

Der dankbare Sohn, die doppelte Kindesliebe, der wahre Vater oder die Früchte der guten Kinderzucht, die gar zu strenge Kinderzucht, der lateinische Schulmeister waren durchaus beliebte Sujets, auch auf Stiftstheatern. Was sich die Kinder bei diesen öden Moralisationen gedacht haben mögen, ist nicht recht abzusehen.

Daß derlei Stücke von einsichtigen Männern schon damals mißbilligt wurden, zeigt die lakonische Bemerkung des Kremsmünsterers *P. L. Doberschütz* zur Aufführung der „Buona figliola“: animos effeminavit, gut deutsch: weibisches Zeug!

Trotzdem blieben Kinderschauspiele lange Zeit ein beliebtes Sonntagsvergnügen für alt und jung, für Stadt und Land.

---

[1]) Kinderopern, wie noch jüngst Körte im Märchen von der „Prinzessin und dem Schweinehirt“ (Berlin, Ries und Erler) eine geboten hat, hält z. B. *Karl Storck*, im Türmer-Jahrbuch 1904, p. 191, für ungesunde Treibhauspflanzen.

Sie können nur altklug machen und man will doch gerade kindlich sein.

VIII. Dilettantenbühne.

Die vielen Kriege, die das 18. Jahrhundert geführt hat, rissen dem Volkswohlstande blutige Wunden und vermehrten das Elend, das sich auch sonst durch verschuldete und unverschuldete Armut, Krankheiten und Elementar-Ereignisse einstellt, in erschreckender Weise. Da sollte und konnte das aus den allgemeinen Zeitideen geborene neue Humanitätsideal sich erproben.

Was lag näher, als daß die Leute, welche die Schaubühne als einen regenerierenden Faktor betrachteten, sich von einem an solch wichtiger Stätte an die Herzen gerichteten Appell die wirksamsten Folgen versprachen?

Und so stellte die josefinische Epoche die Bühne in den Dienst der Nächstenliebe, gleichgültig, ob die Träne des Mitleids vor Künstlern oder Laien-Schauspielern floß, sie schuf die *Dilettantenbühne.*

Eine solche hat es freilich auch früher gegeben. Die Kreise, welche im Mittelalter das Volksschauspiel pflegten, waren ja auch keine Berufsschauspieler. Es sorgten zwar vielfach Stiftungen[1]) und Bruderschaften für die ständige Pflege dieses Zweiges der Seelsorge und es mögen auch die Rollen oft jahrelang an bestimmte Personen verteilt gewesen sein, aber diese Dilettanten wußten nichts von einem Gegensatze zum „wirklichen" Theater und weder erblickte das Mittelalter in den fahrenden Gauklern noch die Zeit der Gegenreformation in den englischen Komödianten überlegene Rivalen.

Wesentlich neu ist also am Liebhabertheater des 18. Jahrhunderts das Bewußtsein der Arrangeure und Schauspieler, nur

[1]) In *Braunau* machte z. B. im Jahre 1478 der Spitalkaplan *Hans Behaim* eine Stiftung für ein geistliches Schauspiel und englischen Gruß. Davon erhielt der Pfarrer 20 ß, die zwei Kapläne 8 ß, der Schulmeister 32 ß, der „tribunus ecclesiasticus" 8 ß, die heil. Maria, 5 Engel und 5 Propheten vorstellende Spieler 8 ß, zusammen 3 β 22 ß. (*K. Meindl,* Geschichte der Stadt Braunau 1882, II., S. 135.)

Kopisten der Berufsschauspieler zu sein, deren Kunst man möglichst zu erreichen versuchen könne.

Neu ist ferner das Stoffliche. Waren früher das Glaubensleben und religiöse Vorstellungen einerseits, der Alltag mit seinen oft drolligen Zufälligkeiten und des Menschen Schwächen anderseits die Quelle für dramatische Gestaltung gewesen, so griff diese Zeit ins volle gegenwärtige Leben und nahm bewußten Anteil an literarischer Mode. Man spielte, was in Wien, Graz, Prag gefallen hatte, man sah sich begierig an, wovon die literarischen Journale Rühmliches zu berichten wußten.

Mit dem Jahre 1784, in welchem Kaiser Josef II. das Armeninstitut gegründet hat, beginnt weite Kreise das Bühnenfieber zu erfassen. Überall wird es lebendig. Beamte, Geistliche, Schullehrer helfen zusammen, um durch Vorstellungen so viel Geld hereinzubringen, daß man den „lieben Armen gern davon mitteilen konnte", wie die echt josefinische Wendung noch bis vor einigen Jahren in unserem Feldfrüchtengebete lautete.

Besonders die adeligen Kreise in Linz taten sich in Wohltätigkeits-Vorstellungen hervor.[1])

Cremeri dichtete nicht bloß selbst ein Stück mit dem Titel „Das Armeninstitut", welches über die Dilettantenbühnen von Linz, Gmunden, Garsten, Kremsmünster u. a. ging, sondern er führte in seinem „Sittenkalender zur Verbreitung der Tugend", den er im Jahre 1789 herausgab, förmlich Buch über die Tränen, die das Theater schon getrocknet hatte.[2])

Die Linzer Loge arbeitete in der „Linzer Zeitung" im Sinne der „Menschenfreunde", daher auch in vielen Stücken etwas Maurerei dabei war. Man halte sich z. B. den symbolistischen Hokuspokus gegenwärtig, der am 24. Juli 1786 gelegentlich der Aufführung des Stückes „Der Bauer aus dem Gebirge" getrieben wurde. Die „Linzer Zeitung" berichtet:

Am Ende gaben sie noch eine sich recht sehr auszeichnende englische Scene, von der wir den Hauptgedanken unsern Lesern bekannt zu machen für eine Pflicht halten. Die Bühne stellte einen prächtigen Tempel vor, in der Mitte war ein Altar, auf dem ein großes Buch lag, am Altar saß die Religion auf ihren Arme gestützt in der ihr eigenen Sanftmuth, die Schlange unter

[1]) In der Zeit vom Herbste 1791 bis zum September 1792 spielten sie z. B. einigemal den „Gutsherrn" und die Oper „La bella pescatrice" zum Besten der Armen.

[2]) Nach seinem Verzeichnisse, das allerdings nicht ganz genau ist, gingen von 1784—1789 durch Armenvorstellungen bei 5000 fl. ein.

ihren Fuß umschlang die Stuffen. Arme in schmachtender Andacht hörten Leute in den Tempel kommen, sie wankten selben hoffnungsvoll entgegen, flehten aber vergebens um eine kleine Gabe bey einem Schwarm Menschen, die kostbare Opfer gegen dem Altar trugen, ohne die jammernde Armuth anzusehen. Hierüber erstaunte die Religion, gab durch die trefliche Anspielung, daß Sie den Kelch vom Altar auf die Seite setzte zu erkennen: daß diese Leute nur von dem Leben und Tod des Religionsstifters, aber nicht auch von seinen Lehren unterrichtet sind, weßwegen Sie in dem Augenblick, als die Opferer sich auf die Kniee werffen wollten, ihre Gaben zu überreichen, unter einem fürchterlich feuerlichen Posaunenstoß (der die Opferer in das größte Schröcken versetzte) das auf dem Altar liegende Buch eröffnete, worin aus Matth. 9, Vers 13, zu lesen war: Ich will Barmherzigkeit und nicht Opfer. Hierauf verwieß Sie die gerührt und beschämten Opferer an die Armen, und voll der innigsten Wärme flohen die Zurechtgewiesenen zu der im Staube dankenden Armut, hoben sie von der Erde auf, druckten sie an ihre Brust, küßten sie brüderlich und führten sie unter dem Triumpfe der Religion (den sie wehrend dem Schalle der Trompeten und Paucken äußerten) mit sich aus dem Tempel fort.

Daß Publikum war dabey so überrascht, gerührt, und entzückt, daß es sich nicht ehe beruhigen ließ, bis die ganze Scene noch einmal mit eben so lauten und beynahe unzuberuhigenden Beyfall wiederhollet wurde. Erfindung und Ausarbeitung der Scene war von Herrn Censursaktuar Cremeri, und die dazu treflich komponirte Musik von Herrn Lasser. Diese Erzählung enthält ohnedem das größte Lob für die Spieler, folglich haben wir weiter nichts mehr zu sagen.

Was die Zeitung damals an schmeichelhaften Ergüssen über solche „karakterisierte Menschenfreunde" zustande brachte, übertrifft weit unsere heutigen Berichte über „wohl-" oder „trefflich geschulte" ländliche Musikkapellen und „formvollendete" Reden.

Da heißt es z. B. im Berichte der „Linzer Zeitung" über eine *Linzer* Dilettanten-Aufführung am 20. Dezember 1785:

Man gab die „Schule der Eifersichtigen". Was bey dieser Oper *Salieri* geleistet, ist ohnedem jeden Musikkenner bekannt; folglich haben wir nur von den Darstellern zu reden. Da uns aber der Raum fehlt, uns in das Detail einzulassen, müssen wir uns nur mit abgerissenen Bemerkungen begnügen. Das Singspiel also wurde ganz besonders vortreflich aufgeführet, Kostum in Kleidung und Dekoration, Beleichtung und Orchester war gewählt; jede spielende Person zeugte, daß sie den wahren Charakter der Aria ganz gefaßt, jeden Gedanken des Dichters und Tonsetzers ganz ergriefen, denn jede Sylbe, jeder Ton wurde in seinem wahren Lichte dargestellt, was trefliche Mimik unterstützte. Weit entfernt von jenen unempfindlichen stumpfen Sängern von Profession, die hintreten, die Zuhörer für ihre Geschicklichkeit einzunehmen und sie zu frostigen Bewunderern ihrer Kehle zu machen, stellten diese dem Publikum einzig das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menschen auf das vollkommenste in das Auge, und machten so diese Schule der Eifersichtigen zur schönsten Schule für Operisten, die allgemeinen verdienten Beyfall einärnten wollen. Nirgend kann bey Chören das Ohr stärker von der vollkommenen Pracht der Harmonie und Schönheit der Melodie zugleich gerührt werden, wie es hier geschah; ohn-

möglich kann das Quintett bey den Spieltischen, wo Ergießung des Herzens, heftige und unruhige Leidenschaften durcheinanderströmmen, meisterhafter ausgeführt werden, als es diese edlen Musikfreunde vortrugen. Weßwegen es auch kein Wunder war, daß das äußerst vollgepfropfte Haus am Ende des Stücks nicht ehe mit Klatschen und Vorrufen aufhörte, bis sich die Edlen freudig entschlossen: das Stück zu wiederhollen. Am 22. war die Wiederholung. Volksmenge und Beyfall waren sich auch da wieder so gleich, wie bey den Spielenden der Eifer sich gleich war, wofür am Ende des Stücks das Publikum sie alle hervorgerufen und durch lautes Klatschen ihres Danks versichert hat. Die beyden Einnahmen zusammen betrugen 1054 Gulden, und erwiesen abermal, daß Vater Gellert mit Grund sagt:

O wollte doch der Mensch des Menschen Schutzgott seyn,
So wär das meiste Weh noch unbekannte Pein.

Den eben nun sahen die Armen mit bangsten Sthenen dem gänzlichen Einsturz des Armeninstituts entgegen, das nun wieder neu auflebet. Die Anstallten, und der Eifer unsers würdigen Herrn Burgermeister wie auch des Raths Pirngruber können hiebey nicht genug gerühmt werden, und die Einnahmen reden ohnedem zu sehr für die Freygebigkeit der Bürger von Linz, als daß es nöthig wäre, noch mehr von ihrem Edelmuth zu sagen, vermöge dem sie nie geneigter sind, sich zu unterhalten, als wenn der Dürftige daraus Vortheil ziehet. Denn alle denken:

Der Mann, der im Genuß der Freuden
Nicht wissen will, daß tausend andre leiden,
Der Mann ist keiner Freude werth.

Unsre hohe Landesregierung, welche keine edle Handlung unbemerkt ausüben läßt, hat der von Steirerschen Familie für die zum besten des Armeninstituts aufgeführte Oper ein Belobungsdekret zugefertiget, welches jeder Menschenfreund diesem sich auszeichnenden Hause mit Segenswünschen gönnet. Wenn dem Gerichte zu trauen ist, so hat das Unternehmen dieser Familie bereits verschiedene Studenten begeistert, ebenfalls ein Schauspiel einzulernen, um auch ihr Schärflein zur Unterstützung der Armen beyzutragen. Heil der Jugend, die seine Erhollungsstunden so edel zu verwenden trachtet. Sie wird auch gewiß von ihren menschenfreundlichen Lehrern hiebey auf das thätigste unterstützt werden.

So eben geräth uns ein Gedichtgen in die Hände, welches Herr *Cremeri* letzt bey Gelegenheit der oft belobten Oper verfaßt hat; gewiß wird es mancher unserer Leser mit Vergnügen lesen.

An Demoiselle *de Steierer*, als Charlotte in der
„Schule der Eifersüchtigen".

Dein schönes Aug', so schlau und frei!
Und Deine süsse Tandelei,
Und Deine Grazie dabei! — — —
Wer konnt sich da noch retten?
Wir alle wurden ungetreu,
Und — küßten Deine Ketten.

Gespielt wurde fast überall in den kleinen Städten und Märkten, auch auf dem Lande. Wie die „Linzer Zeitung" jener Tage aus-

drücklich feststellt,[1]) war *Steinbach a. d. Steyer* die erste Gemeinde, die Vorstellungen zugunsten der Armen veranstaltete.

Gab in *Eferding* der Wirt zum „goldenen Ochsen" zwei Zimmer zur Komödie, so räumte Graf Lamberg in *Steyr* sein prächtiges Sommerhaus im Hofgarten, der Marktrichter in *Rohrbach* das Rathaus. Die Stifte stellten ebenfalls ihre Bühnen zu dem humanitären Zwecke zur Verfügung.[2])

Leute aus dem Volke sogar, wie z. B. in *Kremsmünster* der über 70 Jahre alte Braumeister Karl Mayer, welcher den Tischler in *Möllers* „Sophie" spielte, ließen sich anwerben und im Klerus regte sich so manches Dichterblut.

Der Kaplan *Basilius Heumann* in *Kematen a. d. Krems* schrieb einen „Lederer von Frankfurt" und einen „Fritzl aus Freistadt", in Kremsmünster komponierte der Rentmeister *P. Beda Plank* fleißig Arien für das Armentheater, in Freistadt waren der Ex-Zisterzienser *Lebitsch* von Baumgartenberg und der Piarist *E. Rusch* eifrig für die Bühne tätig und in Grein wirkten wiederholt Geistliche im Orchester mit.

Meist machte der Pfarrer den Regisseur, der Schulmeister den Kompositeur und Kapellmeister.

Konnten Linz und Steyr auf ihren Liebhabertheatern sogar Opern aufführen, so blieben doch auch kleinere Orte nicht allzuweit zurück.

Singspiele gab es fast überall. Aber während die Linzer an *Schröders* „schwer aufführbaren" Lustspielen, z. B. im „Eifersüchtigen Ungetreuen", ihre Kräfte maßen, errangen auf dem Lande in Städtchen und Märkten zwar die Stücke von *Heufeld, Stephanie, Schröder, Spieß, Gebler, Brühl, Cremeri, Prothke* u. a. Beifall, noch mehr aber unterschiedliche Nachspiele,[3]) die den heiteren Teil, die derbere oder verständlichere Komik besorgten.

---

[1]) In der Nummer vom 4. Dezember 1786. Besonders tat sich die Familie Teutsch hervor.

[2]) Die Stiftsbibliothek von *St. Florian* (Ms. II. 714) verwahrt Arien zum „Bauernirrwahn oder Das gerechtfertigte Armeninstitut". Das Stück, ein Lustspiel in drei Aufzügen vom Jahre 1787, stammt von einem „Seelsorger in Lambach", aber nicht von P. Maurus, der ja schon 1783 starb und die Einführung des Armeninstitutes gar nicht erlebte.

Auch in anderen Stiften spielte man Stücke mit dem Titel „Armeninstitut".

[3]) Z. B. „Das Gespenst auf dem Lande", „Die verstörte Wirtschaft", „Die unglückliche Jagd".

Zu den beliebtesten Stücken zählte *Prothkes* „Bartholomämarkt“ und *Vierthalers* „Bauer aus dem Gebirge“.[1]) Sie begegnen uns immer wieder.

Ab und zu reisten Linzer Theaterfreunde auch auf das Land und arrangierten dort Wohltätigkeits-Vorstellungen. Letzteres gehörte damals ebenso zum guten Tone wie heute.

In Neufelden überraschte sogar einmal der Landeschef selbst eine derartige Aufführung mit seinem Besuche.

Von literarhistorischem Interesse ist es zu hören, daß in Walding am Jahrestage der Einführung des Armeninstitutes (1785) der Kapuziner *P. Blumauer* die Festpredigt gehalten und dabei als „ein würdiger Bruder unseres berühmten Dichters durch eine sehr bündige Rede den Abgang in einen namhaften Überschuß travestiert“ habe.

Diese im ganzen Land entfaltete rege Schauspieltätigkeit veranlaßte die „Linzer Zeitung“ zu folgendem Resumé:

Wie außerordentlich werkthätig die Menschenliebe in den Einwohnern des Landes ob der Ens ist, ihre gedrückten Nebenbürger zu unterstützen und ihr Elend zu linderen, haben wir schon durch so mancherley Thatsachen in unseren Blättern unsern Zeitgenossenen gemeldet und den Nachkömmlingen darinnen aufbewahret. Wir würden also vielfältig fählen, wenn wir nicht den Vortheil zusammen faßten, welchen die edlen Menschenfreunde dieses Landes durch ihre neu entdeckte Haupthilfsquelle den Armeninstitut verschaften. Erstens fählten wir gegen die Geschichte der Schaubühne, da es eine neue Epoche für selbe ist, als Mittel zur Unterstützung der verunglückten Bürger benutzt zu werden. Zweytens gegen jene hartnäkiche Dumköpfe, die den edlen Schauspielern aus Liebe des Nächsten hie und da ihr Geschäft noch so sehr erschweren, indem sie es aus Unwissenheit für eben so anstössig als unbeträchtlich verschreien, weßwegen wir ihnen nur letzteres öffentlich durch Thatsachen widerlegen wollen, da ersteres in unseren aufgeklärten Tagen keiner Rüge mehr werth ist.

Drittens aber würden wir gegen die Dankbarkeit fehlen, die wir als Menschen, als Brüder, als Bürger einer Welt sowohl den edlen Schauspielern als ihren großmüthigen Besuchern schuldig zu seyn glauben; indem alle Bürger des Landes an der Ehre, die diese Handlungen ausspendet, Antheil nehmen. Gesamteinnahme bis 8. Sept. 1786: 4214 fl. 28 kr.

Da nach dem Sprichworte Hans nimmermehr lernt, was Hänschen nicht gelernt, so hatte man auch die liebe Jugend für die Armut mobil gemacht. Nicht selten berichten die Zeitungen von derlei Kinderaufführungen.[1]) Aber nicht bloß für die Ortsarmen spielten

[1]) Vielleicht ist auch an *Heufelds* gleichnamiges Stück zu denken, das nichts anderes als der Arlequin sauvage und ein Versuch war, den Hanswurst zu verfeinern.

[1]) In Gleink brachten beispielsweise die Kinder der dortigen Trivialschule im Mai 1786 die „Kleine Ährenleserin“ von *Chr. F. Weiße* zur

die Kleinen, sondern auch für die Angehörigen der von den Kriegsnöten der Familie entrissenen Ernährer. Und auch die lichtvollen Momente jener Kriegszeiten prägten sich tief ins Kindesherz.

Jeder Sieg der kaiserlichen Waffen wurde auf der Bühne gefeiert, in Scharen pilgerten Männlein und Weiblein ins Theater, wenn der Anschlagzettel zugunsten der erschöpften Kriegskasse oder armer Soldatenweiber an das patriotische Gefühl appellierte.

Da gab es eigene Militärstücke, wie *Lederers* „Chargenverkauf", der häufig gegeben wurde, mit dem Vorspiele „Die Krönung Laudons" von *J. Lebitsch* in Freistadt.

Die Großen wetteiferten mit den Kleinen in der Bekundung ihres opferfreudigen Patriotismus. Er kam vom Herzen.

Der Kooperator *G. Medl* in Scharten führte mit seinen Schulkindern am 4. Februar 1796 das Singspiel „Der getreue Untertan" von *W. Blima* auf. Die Musik „nach dem Geschmack hierländischer Art" hatte der Tabak-Hauptverleger *Kaspar Lachner* in Rohrbach geschrieben.

„Es war", berichtet die „Linzer Zeitung" darüber, „eine Freude, anzusehen, wie das liebe Landvolk entzückt über die Güte des besten Monarchen, welcher in diesem Stücke in ächtem Bilde vorgestellt wurde, den Aufführungsplatz verließ. Möchten auch andere Ortschaften mit derlei Stücken bei itzigen Zeiten ebenfalls auftreten!" Der Wunsch des Berichterstatters ging in Erfüllung: allüberall Pfeifen und Trommeln, krieg'rischer Klang.

Auf dem Rathause in Rohrbach, in dem sich in alten Zeiten jährlich die „heilig'n drei Küni" zur Weihnachtkomödie eingefunden hatten, spielten jetzt Bürgersöhne wiederholt unter heller Begeisterung des Volkes das Stück:

„Untertanen Treu und Mut
Ist der Fürsten höchstes Gut!",

eine Kompaniearbeit der Firma Blima-Lachner.[1])

So war also wie einst in den Zeiten der Meistersinger die Poesie wieder zu Bürgern und Bauern geflüchtet und wenn wir hören, daß in Neuhofen der Kaplan *Dominikus Faulmayr* im Hause des Lebzelters König die „Soldaten im Winterquartier" mit einer lustigen Nachkomödie „Die unglückliche Jagd" begleitete, so gemahnt uns diese häusliche Komödie mutatis mutandis an

Aufführung und die Kellerschen Waisenkinder in Linz spielten am 17. September 1785 *Babos* „Arno" zugunsten des Armeninstitutes.

[1]) „Linzer Zeitung" vom 14. Oktober 1796.

die Zeit der Fastnachtpossen, die ja auch meist in Bürgerhäusern sich abspielten.

Manchenorts bot sie der schaulustigen Menge Ersatz für die von der Obrigkeit verbotenen[1]) geistlichen Aufführungen.

Die mit dem Jahre 1784 aufgetauchte Dilettantenbühne hat sich bis zum heutigen Tage in unverminderter Anziehungskraft erhalten.

Nun haben wir die Entwicklung des Bühnenlebens in unserem schönen Lande von seinen Anfängen bis zu jenem Punkte verfolgt, wo der Einfluß der klassischen Dramen unserer großen deutschen Männer Goethe und Schiller einsetzt, um dem dramatischen Schaffen auf Dezennien hinaus Ziel und Richtung zu geben.

Wenn wir über diese Entwicklung Rückschau halten, so müssen wir sagen, daß für die Geschichte des Dramas nicht das Jahr 1492, sondern erst das Zeitalter unserer großen Klassiker einen entschiedenen Wendepunkt bedeutet.

Das Drama des 17. und 18. Jahrhunderts bewegt sich doch eigentlich noch immer in den Geleisen, die eine frühere Zeit gelegt, und was sich an reformatorischen Bestrebungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts regt, hat seine volle Entfaltung und Reife erst im 19. Jahrhundert erlebt. Mit diesem kam die Neuzeit des Dramas.

---

[1]) Für Bayern und somit auch für das bis 1779 dazugehörige Innviertel sind solche Verbote aus den Jahren 1712, 1762, 1770 bekannt. In *Obernberg* z. B. wurde auch tatsächlich am 13. April 1770 auf dem Marktplatze das Passionsspiel zum letztenmal aufgeführt. (*K. Meindl*, Obernberg am Inn, II., Regensburg 1875, p. 156 f.)

Mißbräuche und Exzesse, die bei solchen Gelegenheiten vorkamen, waren die Ursache des Verbotes.

Anhang.

I. Besetzungslisten des Linzer Theaters.[1])

(Nach dem Gothaer Theaterkalender.)

Direktion Bulla. 1782.

Aktricen: Mad. *Ehno* tanzt. Mad. *Fiedler* spielt Mütter, zänkische und herrschsüchtige Weiber. Mams. *Fiedler* zärtliche Liebhaberinnen, naive Rollen und Soubretten von Bedeutung. Mad. *Haback* böse Weiber, singt auch. Mad. *Hornung* erste Heldinnen, gesetzte Liebhaberinnen, noble Mütter und Charakterrollen. Mad. *Perchtold* niedrig-komische Weiber und Betschwestern. Mams. *Schachner*, Mad. *Schmalögger* tanzt. Mad. *Stauber* Soubretten, tanzt. Mad. *Stich* Nebenrollen. Mad. *Ströbl* Soubretten, kleine Liebhaberinnen, tanzt.

Acteurs: Hr. *Brighem* Nebenrollen. Hr. *Bulla* Helden, charakteristische Liebhaber, empfindsame und noble Rollen. Hr. *Tobentz*[2]) Souffleur. Hr. *Fiedler* Juden und sehr niedrig-komische Rollen. Hr. *Habich* Nebenrollen. Hr. *Hornung* Ballettmeister. Hr. *Horschelt*[3]) Liebhaber und Helden, erster Tänzer. Hr. *Kuhn* Hilfsrollen, tanzt. Hr. *Neukäufler* zärtliche Väter. Hr. *Perchtold*[4]) Väter, Raisonneurs, Soldaten, Bauern und komische Charakterrollen. Hr. *Rösler* Hilfsrollen, tanzt. Hr. *Scheibel* alle ersten Bedienten, ausgelassene Jungens

---

[1]) Nicht in jedem einzelnen Falle verläßlich. In der Schreibung der Namen herrscht um diese Zeit große Willkür und bei dem raschen Wechsel der Bühnenmitglieder waren die Angaben zur Zeit des Erscheinens des Theaterkalenders meist schon zum Teile unrichtig. Die Jahreszahlen beziehen sich auf den betreffenden Jahrgang des Gothaer Theaterkalenders; die Angaben jedoch verstehen sich für die Zeit von einem Einsendungstermin zum nächsten.

[2]) Verfasser des Trauerspieles „Die Stiefmutter“ und des Schauspieles „Das weiße Los“.

[3]) Vielleicht identisch mit *Franz Hornscheld*, der auch einige Jahre später noch im Ensemble begegnet.

[4]) Verfasser der Lustspiele „Der Gasthof zur Meßzeit“ und „Sie spielen Komödie mit ihm“.

von der niedrigsten Gattung. Hr. *Schlosser* Alte, Offiziere, Bauern und Bediente. Hr. *Schmalögger* tanzt, gibt auch Balletts. Hr. *Stich* spielt selten. Hr. *Ströbl* junge Helden, erste, zweite und charakteristische Liebhaber, intrigante Chevalier- und Stutzerrollen, tanzt. Hr. *Stürmer* Theatermeister. Hr. *Tölper* spielt selten.

Kinderrollen: Mlle. *Perchtold* alle bedeutenden Kinderrollen. Mlle. *Stauber*. Mlle. *Stich*. Der kleine *Fiedler*.

Direktion Borchers. 1783.

Entrepreneur: Hr. *Philipp Graf von Rosenberg.*

Direktor: Hr. *Borchers.*

Aktricen: Mad. *Bärtel* zärtliche und komische Mütter, Anstand fordernde Rollen. Mams. *Baber* kleine Rollen, tanzt. Mad. *Brochard* Nebenrollen, dritte Tänzerin. Mams. *Haller* junge Liebhaberinnen und naive Rollen, tanzt. Mad. *Hillepard* Liebhaberinnen, Mädchen- und Beinkleiderrollen, figuriert. Mad. *Maraskelli* Nebenrollen, zweite Tänzerin. Mad. *Prothke* Mädchen, alte schreiende Weiber, Liebhaberinnen und Bauernmädchen, tanzt. Mad. *Simoni* erste Tänzerin, spielt Nebenrollen.

Acteurs: Hr. *Borchers* erste Rollen. Hr. *Brochard* Nebenrollen, tanzt. Hr. *Berge* Väter und Tyrannen. Hr. *Fischer* komische und zärtliche Väter, auch Bediente. Hr. *Horschelt* zweite Liebhaber, tanzt und gibt Ballette. Hr. *Neumann* Nebenrollen, figuriert. Hr. *Prothke* erste Liebhaber, junge Helden und Gecken. Hr. *Scholz* Windbeutel, singt und figuriert. Ballettmeister *Simoni* spielt Nebenrollen. Hr. *Ziegel* Nebenrollen, figuriert. Gastrollen: Mad. *Leene*, auch Langin genannt; Hr. *Wolschowsky*.

Abgegangen: Hr. *Hofmann.*

1784.

Entrepreneur: *Philipp Graf von Rosenberg.*

Direktor: *Borchers.*

Aktricen: Mlle. *Aichinger Elis.*, erste Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel, auch naive Bauernmädchenrollen, tanzt und singt. Mlle. *Aichinger Nannette* Nebenrollen, figuriert. *Aichinger Magdalene* Nebenrollen von Belang, figuriert und singt. Mlle. *Haller* erste Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel, figuriert. Mad. *Maraskelli* tanzt, einige Liebhaber- und Beinkleiderrollen. Mad. *Prothke* schreiende und alte Weiber, Soubretten und Bäuerinnen, auch einige Liebhaberinnen, figuriert.

Acteurs: Hr. *Aichinger* Nebenrollen, figuriert und singt. Hr. *Borchers* Väter im Lust-, Schau- und Trauerspiel, Charakterrollen, auch einige Liebhaber. Hr. *Betge* zärtliche und polternde Alte, Soldaten und Bauern. Hr. *Brenner* figuriert, Bediente, niedrigkomische Rollen. Hr. *Buxbaum* figuriert, Liebhaber, Bediente und Nebenrollen. Hr. *Biedermann* Souffleur, figuriert. Hr. *Horschelt* Ballettmeister, Nebenrollen. Hr. *Morotz* Väter, Nebenrollen. Herr *Prothke* alle ersten Liebhaber im Lust- und Trauerspiel, Pedanten und Helden. Hr. *Rößler*[1]) Nebenrollen, tanzt. Hr. *Scholz* Chevaliers, Stutzer, Schurken und französische Bediente, singt und figuriert. Hr. *Schlanderer* Nebenrollen, figuriert.

Kinderrollen: Hr. *Morotz, Prothke.* Mlle. *Rößler,* Mlle. *Steinlaubin.*

Abgegangen: Mad. Brochard, Mad. Hillepard, Mad. Kummerfeld, Mlle. Ruphofer, Mad. Simoni, Hr. Brochard, Hr. Fischer, Hr. Hofmann, Hr. Mettler, Hr. Simoni, Hr. Zagel,[2]) Hr. v. Neumann.

Debüts: Elis. Aichinger als Francisca in „Gaßner der Zweite" von Schink, Magdal. Aichinger als Doktorin, Herr Rößler als Kaspar, Herr Schlanderer als Schuster in „Ehrlich währt am längsten" (von J. H. F. Müller?). Herr Morotz als Sir Arnold, Herr Buxbaum als Proft, Marianne Aichinger als Polly, Herr Aichinger als Piket.

Gastrollen: Hr. Kumpf in verschiedenen Arien und Herr Anton Rößler, k. k. Tanzmeister bei der galizischen Nobelgarde, machte ein Ballett: „Weiß und Rosenfarb" (nach Ratschkys gleichnamigem Singspiel?) und tanzte ein kosakisches Pas de deux, „wobei man sehen mußte, daß es auch noch gute Tänze gibt". Er erhielt dafür eine Einnahme. Dann zeigte sich noch Hr. Frischmuth im „Hausvater" von Diderot (übers. von Lessing) als Cantor und in der „Bestraften Neugierde" von Stephanie jun. als Lehnlakai Frischauf.

1785.[3])

Engagements: Mad. *Bärtlin* für erste Mütter im Lust- und Trauerspiel, Königinnen, edle Charakterrollen, Bäuerinnen und niedrig-komische Charakterrollen. Mad. *Scholz* für erste Liebhaberinnen im Lust- und Trauerspiel, figuriert. Mad. *Wallhammer* (Weilhammer?) tanzt und spielt verschiedene Rollen von Bedeutung.

[1]) Auch *Rösler* geschrieben.

[2]) Wahrscheinlich *Ziegel.*

[3]) Ich gebe nur die Veränderungen gegenüber 1784 an.

Hr. *Vetter* für komische Alte, Pedanten, Notare. Hr. *Vigano* als Ballettmeister. Hr. *Weilhammer* tanzt und macht auch Ballette.

Kinderrollen: *Jos.* und *Anna Prothke.*

Abgegangen: Hr. Morotz, Hr. Horschelt, Hr. Schlanderer, Mad. Maraskelli.

Debüts: Hr. *Vetter* als Stoor im „Eheprokurator" von *Bretzner.* Mad. *Vigano* als Franziska in *Lessings* „Minna." Madame *Weilhammer* als Beanan im „Blinden Lärm" von *Wexel.*

Gastrollen: Hr. *Frankenberg* als Fritz in „Nicht mehr als sechs Schüsseln" von *Großmann.* Hr. *Schopf* als Essex in „Gunst der Fürsten" von *Ch. H. Schmid,* als General im „Adjutanten", einem in Wien preisgekrönten Lustspiel von *Brömel,* als Hausvater im „Hausvater" von *Diderot.* Mad. *Schimann* als Elisabeth in „Gunst der Fürsten", als Medea, als Rauherz in „Die Mütter" oder „Wie soll man euch Mädchen ziehen?" von *P. Weidmann.*

1786.[1])

Engagements:

Das Ehepaar *Lasser,* Hr. *Dytelmeier* für Chevaliers und Nebenrollen, Herr und Frau *Vincent.*

Abgegangen: Herr *Vetter,* Herr und Frau *Vigano,* Herr und Frau *Scholz,* Herr *Rösler.*

Entlassen: Herr und Frau *Hübner.*

Debüts: Hr. *Dytelmeier* als Admiral in „Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit." Hr. *Lasser* als Julian in den „Eingebildeten Philosophen", Mad. *Lasser* in derselben Oper als Clarisse. Hr. *Vincent* als Olgar in „Elfriede", Mad. *Vincent* als Gräfin Cornelia da Carpi.

Direktion Lasser. 1787.

Entrepreneur und Direktor der Opern: *Lasser.*

Direktoren bei den Komödien: I. Hr. *Nuth,* II. Herr *Prandt,* III. Hr. *Klem. Huber.*

Acteurs: Hr. *Brenner* singt. Hr. *Hofmann* singt. Herr *Klem. Huber,* Hr. *Nuth,* Hr. *Prandt,* Hr. *Pleißner* singt. Hr. *Piowani* singt. Hr. *Schlanderer* singt in Chören. Hr. *Schulz* singt. Hr. *Schletter,* Hr. *Schwarzwald,* Hr. *Zisar,* Hr. *Zentner* singt in Chören.

---

[1]) Ich gebe nur die Veränderungen gegenüber 1785 an.

Aktricen: Mad. *Lasser* singt. Mad. *Nuth* singt. Madame *Piowani* singt. Mad. und Mlle. *Schwarzwald.* Mad. *Teller.*

Souffleur: Hr. *Biedermann.*

Klem. Huber, Nuth und Mad. *Teller* waren von Brünn gekommen, wo eben damals wegen des Theaterbrandes *Bergopzoom* seine Truppe hatte entlassen müssen; Hr. *Prandt* und Mlle. *Schwarzwald* von *Esterhaz,* wo eine vorzügliche Bühne bestand.

Direktion Borchers. 1788.

Entrepreneur: *Lasser.*

Direktor: *Borchers.*

Akteurs: *Prandt, Betge, Pleißner, Zumpe, Schmid, Illeni, Schlanderer, Brenner, Golde, Hartwig, Giseke, Müller.*

Aktricen: Mad. *Roland,* Mad. *Schmid,* Mad. *Zumpe,* Mlle. *Trost,* Mad. *Nuth,* Mad. *Lasser,* Mad. *Müller,* Mad. *Golde,* Mlle. *Mayerhoffer,* die kleine *Miree* und *Schmid* in Kinderrollen.

Direktion Glöggl-Prothke. 1791.

Unternehmer: *F. Glöggl.*

Direktor: *J. Prothke.*

Schauspielerinnen: Mad. *Anton,* Mad. *Geißler,* Mad. *Parthin,* Mad. *Prothke,* Mad. *Perchtold*[1]) samt zwei Töchtern, Mad. *Schwager.*

Schauspieler: *Anton, Antretter, Bock, Geißler, Perchtold, Prothke* und Sohn, *Schmelzer, Schwager, Schikaneder.*

Direktion Glöggl. 1791.[2])

Unternehmer: *F. Glöggl.*

Regisseurs: *Antony, Perchtold, Schmelzer.*

Korrepetitor und Klaviermeister: *Schlechta.*

Souffleur: *Keimmel.*

Theatermaler: *Kapeller.*

Garderobier: *Perchenbreiter.*

Kassier: *Müller.*

Schauspielerinnen: Mad. *Antony, Anton, Krebs, Nerlinger, Partel, Perchtold* samt zwei Töchtern, *Prothke, Schwager, Ziegel.*

Schauspieler: *Antony, Anton, Antretter, Bock, Haas, Krebs, Lessel, Perchtold, Prothke jun., Schmelzer, Schulz.*

---

[1]) Auch *Perthold* geschrieben.

[2]) *Prothke* war inzwischen gestorben.

1792.

Unternehmer: *F. Glöggl.*

Regisseurs: *Antony, Perchtold, Schmelzer.*

Klaviermeister und Korrepetitor: *Schlechta.*

Souffleur: *Keimmel.*

Theatermaler: *Kapeller.*

Garderobier: *Perchenbreiter.*

Kassier: *Müller.*

Schauspielerinnen: *Antony, Anton, Krebs, Nerlinger, Partel, Perchtold,* Mlle. *Perchtold d. Ä.,* Mlle. *Perchtold d. J.,* Mad. *Prothke, Schwager,* Mlle. *Ziegel.*

Schauspieler: *Antony, Anton, Antretter, Bock, Haas, Krebs, Lessel, Perchtold, Prothke jun., Schmelzer, Schulz.*

Abgegangen: Hr. *Schwager, Hr. Schikaneder,* das Ehepaar *Geißler,* das Ehepaar *Klamich.*

Gestorben: *Prothke.*

1793.

Unternehmer: *F. Glöggl.*

Regisseur: *Fux.*

Klaviermeister und Korrepetitor: *Schlechta.*

Souffleur: *Keimmel.*

Theatermaler: *Genäxing.*

Garderobier: *Perchenbreiter.*

Kassier: *Müller.*

Schauspielerinnen: Mad. *Antony,* Mad. *Duvée,* Mad. *Fux,* Mad. *Haas,* Mad. *Perchtold,* Mlle. *Perchtold d. Ä.,* Mad. *Prothke,* Mad. *Schwager,* Mad. *Zappe.*

Schauspieler: *Antony, Antouch, Blachon, Erfurth, Fux, Haas, Hackl, Perchtold, Prothke, Schikaneder, Schulz, Teller, Wieland.*

Kinderrollen: Mlle. *Perchtold d. J.,* Mlle. *Antouch,* Mlle. *Duvée.* Der kleine *Prothke.*

Abgegangen: Mad. *Nerlinger,* Mad. *Partel,* Hr. *Antretter, Bock, Krebs, v. Morotz, Braun* samt Frau, Hr. *Anton* und Mad. *Heerdt.*

Entlassen wurden wegen unruhigen Betragens: Herr und Frau *Antony.*

1795 und 1796.[1])

Unternehmer: *Glöggl.*

Regisseure: *Braun, Schmidt* und *Winkes.*

Klaviermeister und Korrepetitoren: *Schlechta* und *Zapf.*

Souffleur: *Keimmel.*

Garderobier: *Perchenbreiter.*

Kassier: *Müller.*

Schauspielerinnen (Sängerinnen): *Berlau* (eng. 1795), *Braun, Burghauser, Castelli, Denifle, Holzhausen, Huß, Maderer, Pöschel, Riesam.* Mlle. *Schlögel d. Ä., Winkes.*

Schauspieler (Sänger): *Burghauser, Castelli* (eng. 1795), *Coelestin, Denifle* (ging im November 1795 nach Passau), *Erfurth, Haller* (ging im September 1795 nach Innsbruck), *Heldenmuth* (eng. September 1795), *Huß* (eng. März 1796), *Merunka, Müller* (September 1795 bis März 1796), *Pöschel* (ging 1796 nach Wien), *Riesam* (ging 1796 nach Wien), *Rosenau* (zugleich Theatermaler), *Schulz* (starb am 21. Juli 1795), *Thiewitz* (spielt im Sommer im Sommertheater erste komische Rollen.)

Kinderrollen: Mlle. *Heusler, Merunka* und die beiden *Schlögel.*

Das Orchester zählt 13 Musiker.

Theatermedicus: Regierungsrat und Protomedicus *Hueber.*

Theaterchirurgus: *Knörlein.*

Theatermeister: *Gottfr. Roitner jun.*

Zettelträger und Requisitenschaffer: *Roitner sen.*

Logenmeister: *Braitenhuber.*

Außerdem beschäftigte das Theater: 2 Zimmerleute, 2 Helfer, 1 Lichterbesorgerin und 5 Billetteurs.

Am Sommertheater wirkten 9 Schauspieler, 5 Musiker und ein Theaterdiener.

1798.

Unternehmer: *F. Glöggl.*

Regisseurs: *Schmidt* und *Winkes..*

Schauspieler: *Castelli, Coelestin, Erfurth, Erhard,*[2]) *Hambek, Heldenmuth, Merunka, Murschhäuser, Schmidt, Winkes.*

---

[1]) Vom Jahre 1794 ist uns kein Personalverzeichnis erhalten. Am 27. August spielten Herr und Frau *Perchtold* die Hauptrollen im Vorspiel „Der alte Niklas“ von *Cremeri*, wie aus dem Personenverzeichnisse des gedruckten Exemplars (Linz, F. Auinger, 1794) hervorgeht.

[2]) Dazu bemerkte der Einsender: welcher ein ehrlicher und rechtschaffener

Schauspielerinnen: *Berlau, Castelli, Hambek, Reisinger, Winkes.*

Debüts: *Murschhäuser* als Tamino.

Gastrollen: Mad. *Frodini* als Cora. Herr und Frau *Kniep* vom Salzburger Hoftheater spielten hier einige Rollen und wünschten Engagement zu erhalten; allein da sie nicht im besten Rufe stehen und den guten Sitten gefährliche Menschen sind, auch nur als unbedeutende Schauspieler betrachtet werden konnten, wurden sie nicht behalten.[1])

Abgegangen: Hr. *Lekow,* Mad. *Maderer* zu *Schikaneder,* Mad. *Schlögel d. Ä.* gab ihren Beruf auf.

Mann ist und ja nicht mit dem herumziehenden Schauspieler und falschen Spieler *Franx Erhard* aus Mainz verwechselt werden muß.

Übrigens war *Erhard* nur Theatermaler.

[1]) Diese Bloßstellung rief eine im Gothaer Theaterkalender geführte Polemik hervor, welche die Haltlosigkeit der Beschuldigung ergab.

II. Repertoire des Linzer Theaters.[1]

1784.

„Gaßner der Zweite.“ L. 4 A. von *Schink.*

„Zanga“ oder „Die Rache.“ T. 5 A. von *Young*, übersetzt von *J. K. Huber.*

„Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit“ oder „Die Gefahr am Hofe.“ S. 5 A. nach *Destouches*, von *Dyk.*

„Die Entdeckung.“ L. 5 A. (von *Chr. H. Schmid* nach Mistreß Sheridan?).

„Das Findelkind.“ L. 5 A. von *K. v. Marinelli.*

„Die Römer in Deutschland.“ T. 5 A. von *Babo.*

„Der verlogene Bediente.“ L. 2 A. von *Ratschky.*

„Die Gerechtigkeit“ oder „Kann man allen Versuchungen widerstehen?“ L. 5 A. von *F. Bourgeois.*

„Der taube Liebhaber.“ L. 2 A. von *Schröder.*

„Der Zanksüchtige.“ L. 3 A. (von K. F. Guolfinger v. Steinsberg?).

„Die heimliche Heirat.“ L. 5 A. von *Schröder* nach Garrick.

„Die unmögliche Sache.“ L. 4 A. von *Schröder.*

„Glück bessert Torheit.“ L. 5 A. von *Schröder* nach dem Englischen.

„Einer über den andern“ oder „Ich wette, ich wette!“ L. 3 A.

„Weder einer noch der andere.“ L. 1 A.

„Der Richter.“ L. 2 A. nach dem Französischen des Louis-Sebastien-Mercier.

---

[1]) Nach dem Gothaer Theaterkalender. Selbstverständlich ist dieses Verzeichnis nicht vollständig, sondern bringt nur Novitäten, deren manche freilich alljährlich als solche wiederkehren. Ich bemerke auch, daß die Begriffe Oper, Operette und Singspiel im 18. Jahrhundert meist dasselbe bedeuten.

„Tugend ist nicht immer Tugend“ oder „Der treue Diener als Straßenräuber.“ L. 3 A.

„Der eifersüchtige Ungetreue.“ L. 3 A. nach Imbert's „Jaloux sans amour“ bearbeitet von *Schröder*.

1785.

„Julius von Tarent“ von *Leisewitz*.

„Gemalte Liebeserklärung.“

„Der blinde Lärm“ von *Wezel*.

„Die komische Familie.“ L. 5 A. von *Wezel*.

„Doktor Guldenschmitt.“ L. 5 A. von *Heufeld*.

„Kleopatra und Antonius.“

„Die reiche Freierin.“

„Die Rückkehr.“

„Weiberkanäle die besten Kanäle.“ L. 3 A. von *Chr. J. Wagenseil*.

„Der Liebhaber ohne Namen.“ L. 5 A. Nach der Frau von Genlis bearbeitet von *Gotter*.

„Das listige Stubenmädchen.“ L. 3 A. von *Juliana Hayn*.

„Lucilie.“ (Vielleicht das von *Joh. H. Faber* übersetzte französische Singspiel *Marmontels*.)

„Die philosophische Dame.“ L. 3 A. von *Schletter*.

„Imarakaromakypsilomakus.“ Maschinenkomödie von *Baldinger*.

„Die Perücke.“

„Albert von Thurneisen.“ T. 4 A. von *Iffland*.

„Der Bartholomämarkt.“ L. 2 A. von *Prothke*.

1786.

„Maria Stuart“ von *Spieß*.

„Kabale und Liebe.“ T. von *F. Schiller*.

„Die sich Liebenden, ohne es zu wissen.“ L. 3 A. von *Dyk*.

„Die Räuber.“ T. von *F. Schiller*.

„Der schwarze Mann.“ P. 2 A. von *Gotter*.

„Die Perücken.“ L. 1 A. von *B. D. A. Cremeri*.

„Das Armeninstitut.“ Von *Cremeri*.

„Siegbert und Eliane.“ S. 5 A. von *J. Korompay*.

„Der offene Briefwechsel. L. v. *J. F. Jünger*.

„Hannibal von Donnerberg.“

„Die glückliche Probe.“[1])

[1]) Vielleicht identisch mit dem einaktigen Schauspiel „Julchen oder Die glückliche Probe“ von *Saint-Foix*, bearbeitet von *Dyk*. Wahrscheinlich

„Verbrechen aus Ehrsucht.“ Von *Iffland.*
„Abwesenheit macht Zwist.“
„Liebe wirkt schnell.“
„Stilpo und seine Kinder.“ Von *M. Klinger.*
„Sturm und Drang.“ Von *M. Klinger.*
„Veit von Solingen.“ L. 4 A. nach Barthe von *F. W. Gotter.*
„Christel und Gretchen.“ P. 3 A. von *J. Friedel.*
„Leiden des jungen Werthers.“ T. v. *Cremeri.*
„Jaques Spleen.“ L. 1 A. von *Schletter* (oder Dyk?).
„Der Dorfbarbier.“ (Kom. Oper 1 A. von *J. Weidmann,* Musik von *Schenk*)[1].
„Der Fremde.“ L. 5 A. von *J. Friedel.*[2])
„Gianetta Montaldi.“ T. 5 A. von *Schink.*
„Der Sonderling“ (oder „Besser schielend als blind“). L. 5 A. von *J. Weidmann.*

Singspiele:

„Die eingebildeten Philosophen.“ Oper von *Paësiello.*
„Der Seefahrer.“[3])
„Die Dorfdeputierten.“ Kom. Oper 3 A. Nach dem italienischen Lustspiele „Il Feudatorio“ von Goldoni bearbeitet von Hermann. Oper von *Schwick* oder *Wolf.*
„Der Faßbinder.“[4]) Ist Audinots Einakter „Le tonnellier“, übersetzt von *J. H. Faber.*
„Der Dorfjahrmarkt.“ Kom. Oper 2 A. von *Benda.*

1787.

17. April: „Für seine Gebieterin sterben.“ T. von *Seipp.*
18. „ „Die kluge Witwe.“ Oper von *Lasser.*[5])
19. „ „Der Ring.“ L. 4 A. von *Schröder.*
22. „ „Der argwöhnische Ehemann.“ Nach dem Englischen von *Gotter.*
23. „ „Emilia Galotti“ von *Lessing.*

---

ist aber doch an den Einakter „Die glückliche Probe“ von *G. Hanker* (F. L. Epheu) zu denken.

[1]) Es gibt allerdings auch ein gleichnamiges Singspiel in 2 Akten (Leipzig 1771) von *Weiße* und eines von *Hiller.*

[2]) Gleichnamige Stücke schrieben auch *Iffland* und *Haller.*

[3]) Vielleicht ist *Piccinis* Operette „Die Sklavin und der großmütige Seefahrer“ gemeint.

[4]) Vgl. „Der Faßbinder.“ Kom. Oper. o. O. u. J. 17 S. 8. (Wien, Stadtb. A. 15.632).

[5]) Mitglied des Brünner Theaterorchesters.

24. April: „Die kluge Witwe."
25. „ „Jurist und Bauer." Sehr beliebtes L. 2 A. von *Rautenstrauch.*
25. „ „Jaques Spleen."
26. „ „Für seine Gebieterin sterben."
27. „ „Die Philosophen," Oper. Debüt des Herrn Schrott.
28. „ „Verstand und Leichtsinn." L. von *Jünger.*
29. „ „Die sechs Schüsseln." Familiengemälde in 5 A. von *Großmann.*
30. „ „Oda." T. 5 A. von *Babo.*
1. Mai: „Robert und Kalliste." Operette 3 A. von *Eschenburg.*[1])
2. „ „Elfriede." T. von *Brumbey* (oder Bertuch?).
3. „ „Das Findelkind." L. 5 A. von *K. v. Marinelli.* Debüt Halbes als Affenpreis.
4. „ „Die Mündel." S. 5 A. von *Iffland.*
5. „ „Ariadne." Oper von *Kotzebue-Benda.*[2])
„Der Schneider und sein Sohn." L. 2 A. von *F. Fuß.*
6. „ „Die Familie." (L. 1 A. Aus dem Französischen. Salzburg 1778.)[3])
„Der deutsche Hausvater." L. von *Gemmingen.*
7. „ „Der Alchymist." Oper von *Meißner-Schuster.*
„Die beiden Billets." L. 1 A von *Wall.*
8. „ „Die schöne Schusterin" oder „Die pucefarbenen Schuhe." Beliebte Oper von *Umlauf.*
10. „ „Der alte Geizige." Operette.
11. „ „Verstand und Leichtsinn."
13. „ „Vetter von Lissabon." Bürgerl. Familiengemälde in 3 A. von *Schröder.*
14. „ „Vetter von Lissabon."
16. „ Redoute.
18. „ „Piramus und Tisbe." T. 2 A. mit Musik, von *L. Zehnmark* nach Cordolini.[4])
20. „ „Die philosophische Dame." L. 3 A. von *Schletter.*
21. „ „Oda."
23. „ „Robert und Kalliste."

---

[1]) Es gibt auch eine gleichnamige Oper von *Guiglielmi.*

[2]) *Brandes? Perinet?*

[3]) „Die Familie". Schauspiel in 1 A., Linz, *J. M. Pramsteidel.* Aus dem Französischen von *Laffichard.* Möglicherweise ist dieses Stück gemeint.

[4]) Es gibt allerdings auch ein musikalisches Duodrama gleichen Namens von *Bertrand,* komponiert von *Benda.*

25. Mai: „Kopf und Herz“ oder „Der Familienzwist.“
27. „ „Die abgedankten Offiziers.“ L. 5 A. von *Stephanie junior.*
28. „ „Hanno, Fürst im Norden.“ Sch. 3 A. von *J. Chr. Bock.*
30. „ „Der Alchymist.“
„Brautwerber.“ (L. 2 A. von Anton-Wall?).
1. Juni: „Lina von Waller.“ T. 3 A. von *Schink.*
5. „ „Der alte Geizige.“
6. „ „Piramus und Tisbe.“
7. „ „Irrtum auf allen Ecken.“ L. 5 A. von *Schröder.* Debüt Kals als Karwitz.
11. „ „Stille Wasser sind betrüglich.“ L. 4 A. von *Schröder.*
13. „ „Der alte Geizige.“
15. „ Konzert der reisenden Tonkünstlerin Mad. Knuth im Redoutensaal.
18. „ „Graf von Waltron.“ S. 5 A. von *H. F. Möller.*
20. „ „Piramus und Tisbe.“
21. „ „Die Schwärmereien des Hasses und der Liebe.“ T. 4 A. von *G. L. Hempel.*
22. „ „Die beiden Geizigen.“ Op. 2 A. Aus dem Französischen des Fenouillot de Falbaire übersetzt von *Faber,* Operette von *Gretry.*[1])
25. „ „Eduard Montrose.“ T. 5 A. von *Diericke.*
29. „ „Die Glücksritter.“ L. von *Schönborn.*
1. Juli: „Das Testament.“ Von *Richter* (oder Rathje?).
2. „ „Das Testament.“
4. „ „Die Bergknappen.“ Singspiel 1 A. von *P. Weidmann,* Musik von *Umlauf.*
6. „ „Der Furchtsame.“ L. 3 A. von *Hafner.*
7. „ Akademie im Redoutensaale zum Vorteile Piowanis.
9. „ „Haß und Liebe.“ S. 4 A. von *Bonin.*
11. „ „Die verdächtige Freundschaft.“[2]) Debüt der Mlle. Hofmann als Frl. von Haberland.
13. „ „Adelstan.“ T. 5 A. (von K. E. von Traun?).
14. „ Konzert Glöggls im Redoutensaal zum Vorteil der durch die Überschwemmung Betroffenen.

---

[1]) Es gibt auch ein gleichnamiges Stück von *Meißner,* komponiert von *Baumgarten.*

[2]) Identisch mit *Leonhardis* Lustspiel „Der verdächtige Freund“?

16. Juli: „Der doppelte Liebhaber.“ L. von *Jünger*. Debüt der Mad. Schittler als Hanchen.
18. „ „Der Vetter von Lissabon.“
20. „ „Ariadne.“
„Der taube Liebhaber.“ L. 2 A. von *Schröder*.
22. „ „Erwine von Steinheim.“ Wiener Preis-Trauerspiel 5 A. von *Alois Blumauer*.
24. „ Von Linzer Bürgersöhnen zum Besten der Armen: „Der Bauer aus dem Gebirge.“ L. 2 A. von *Heufeld*.
25. „ „Der Fremde.“
26. „ „Die Dorfdeputierten.“
27. „ „Maria Stuart.“
30. „ Von Linzer Bürgersöhnen zum Besten der Armen: „Der Bauer aus dem Gebirge.“
1. Aug.: „Der englische Kaper.“ L. von *Schletter*.
„Die Heirat durchs Wochenblatt.“ P. 1 A. von *Schröder* nach Boursault's „Mercure galant“.
3. „ „Gianetta Montaldi.“
5. „ „Le gelosie villane“ („Die Eifersucht der Bauern“). Operette von *Sarti*.
6. „ „Le gelosie villane.“
8. „ „Die Schwärmereien des Hasses und der Liebe.“
10. „ „Hamlet.“ Debüt der Mad. Erfurth als Ophelia und Gastrolle Schätzels als Hamlet.

1788.

„Der Schreiner.“ L. 2 A. von *C. Weidmann*.
„Thomas Moore.“ T. 5 A. von *Dyk*.
„Kutsch und Pferd.“ L. 3 A. von *Wezel*.
„Der böse General.“ L. von *Kretschmann*.
„Der Mönch vom Berge Carmel.“ (Eine Fortsetzung von Nathan der Weise.) Dram. Gedicht 5 A. von *Dalberg*.
„Alles in Schuh und Strümpfen.“ Milit. Schauspiel 5 A. von *Cremeri*.
„Das Kleid von Lyon.“ L. von *Jünger*.
„Julius Cäsar.“
„La Grotta di Trofonio“ (Trofonios Zauberhöhle). Komisches Singspiel von *Pleißner*.[1])
„Armut um Liebe.“ Von *Prothke*.
„Oronooko.“ T. 5 A. von *Dalberg* (oder Eisenthal?).

[1]) Es gibt auch eine gleichnamige Oper von *Salieri*.

„Losenstein und Hohenberg.“ S. von *Cremeri.*
„Die Belagerung.“ L. von *Kretschmann.*
„Die liebreiche Stiefmutter.“ L. von *Cornova.*
„Die Nachschrift.“ L. von *Jünger.*
„La Frascatana.“ Oper von *Paèsiello.*
„Die Jahrmarktslustbarkeit.“ Kom. Oper 2 A. von *Gotter,* Musik von *Benda.*
„Die Abenteuer auf der Reise.“
„Mathilde ritrovata.“
„Rudolf von Habsburg.“ S. 5 A. von *Werthes.*
„Il geloso in cimento.“ Oper von *Anfossi.*
„Figaros Hochzeit.“ Oper von *Beaumarchais-Dittersdorf.*

Vom 8. Juni 1790 bis 31. Dezember 1795.

(Nach Keimmels Theateralmanach.)

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten[1])	Zahl der Aufführungen
		1790.		
8.	Juni	Menschenhaß und Reue	Kotzebue	11
10.	„	Fähnrich	Schröder	3
12.	„	Victorine	„	2
13.	„	Sind die Verliebten nicht Kinder?	Goldoni-Reichard	2
17.	„	Der Strich durch die Rechnung	Jünger	2
19.	„	Albert von Thurneisen	Iffland	4
22.	„	Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit	Gotter	2
24.	„	Jäger	Iffland	6
26.	„	Romeo und Julie	Weiße	1
27.	„	Erklärte Fehde	Stephanie d. J.	3
29.	„	Die Stiefsöhne	Seidel	3
		Die Perücken und das Referat	Cremeri	1
1.	Juli	Testament	Schröder	3
3.	„	Eduard Montrose	Diericke	2
4.	„	Die Unbesonnenen		1
6.	„	Armut um Liebe	Prothke	6
7.	„	Glück bessert Thorheit	Schröder	2
8.	„	Macht der Kindesliebe	Seidel	4
10.	„	Philosophische Dame	Schletter	3
11.	„	Die gute Gemeinde		1
13.	„	Bürgermeister	Brühl	3

[1]) Bei den Stücken Shakespeares habe ich den Namen des Verfassers nicht genannt, weil sie stets in einer der zahlreichen Bearbeitungen gegeben wurden, die sich nicht für den einzelnen Fall eruieren lassen. Meist wird man wohl Schröders Bearbeitungen vermuten dürfen.

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
15.	Juli	Der Fremde	Iffland[1])	4
17.	„	Ignez de Castro	Soden[2])	4
18.	„	Die Drillinge	Bonin	1
20.	„	Der deutsche Hausvater	Gemmingen	2
22.	„	Marianne	Gotter	2
24.	„	Der Ring I	Schröder	4
25.	„	Der Ring II	„	8
27.	„	Der Herr Gevatter	Pauersbach	2
29.	„	Der Fabrikant	P. Weidmann	2
		Der vernünftige Narr	Schröder	1
1.	August	Die Eifersüchtigen	„	4
5.	„	Die Mutter	(Dyk)	3
8.	„	Haushaltung nach der Mode	Heufeld	1
12.	„	Wechsel	Jünger	4
14.	„	Elfriede	Brumbey[3])	5
23.	„	Kurt von Spartau	Beil	2
24.	„	Zwillingsbrüder	Bergobzoom?	2
29.	„	Der offene Briefwechsel	Jünger	3
31.	„	Emilie Waldegrau		2
2.	Septemb.	Der Revers	Jünger	2
9.	„	Wer ist sie?	Schröder[4])	1
11.	„	Richard von Suffolk		1
18.	„	Henriette oder Sie ist schon verheiratet	Großmann	2
21.	„	Hochzeitfeier	Brandes	4
24.	„	Eremit auf Formentara	Kotzebue[5])	3
2.	Oktober	Verstand und Leichtsinn	Jünger	5
5.	„	Erbschleicher	Gotter	1
7.	„	Edelknabe	Engel	2
		Der dankbare Sohn	„	5
9.	„	Die Holländer	J. Chr. Bock	2
10.	„	Diener zweier Herren	Schröder[6])	2
14.	„	Agnes von Habsburg	Kalchberg	5
17.	„	Wind für Wind	J. H. F. Müller	1
24.	„	Der Zerstreute	Regnard (Dyk)[7])	4
26.	„	Geschwind, eh' es jemand erfährt	J. Chr. Bock	1
30.	„	Das Ehrenwort	Spieß	9

[1]) J. Friedel, Haller?
[2]) Seipp?
[3]) Bertuch? Es gibt übrigens mehrere Elfriede-Dramen.
[4]) J. Korompay?
[5]) Perinet?
[6]) Brockmann?
[7]) Bergobzoom, Huber, Törring-Seefeld?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
2.	Novemb.	Hamlet		6
6.	„	Die reiche Freierin		1
14.	„	Albert I	Kaffka	2
		Doppelte Überraschung	Anton[1])	1
18.	„	Juliane von Lindorak	Schröder	2
20.	„	Athelstan	K. v. Traun[2])	2
23.	„	Jeanette	Gotter	4
27.	„	Erwin und Emma		3
30.	„	Ehemann aus Irrtum	Reitlingen	1
5.	Dezemb.	Die lächerlichen Unglücksfälle[3])	Ms. v. Cremeri	
16.	„	Clara von Hoheneichen	Spieß	10
26.	„	Adelheid von Ponthieu	Seipp	4
		1791.		
1.	Jänner	Strelitzen	Babo	12
4.	„	Abenteuer des Herzens	Hoffmann	1
8.	„	Der Advokat	P. Weidmann	2
13.	„	Handeln macht den Mann	Hensler[4])	1
20.	„	Bettelstudent	P. Weidmann[5])	7
23.	„	Die glückliche Jagd	Richter	1
29.	„	Maria Stuart	Spieß	5
1.	Februar	Zieh' aus, Herr Bruder	J. F. E. Albrecht (Stade)	4
5.	„	Sidney und Silly	Gugler[6])	1
6.	„	Der Eilfertige	Schletter	3
13.	„	Rendezvous	Röpe[7])	1
15.	„	Der Landphilosoph	P. Weidmann	4
18.	„	Stadt und Land	Spieß	5
24.	„	Doktor Brummer		1
27.	„	Soldat aus Cherson	Hensler	2
1.	März	Kleid aus Lyon	Jünger	5
5.	„	Das öffentliche Geheimnis	Gotter[8])	1
6.	„	Der Furchtsame	Hafner	1

[1]) Schauspieler in Linz.

[2]) Cremeri, Schink?

[3]) An J. G. Heubels Polyphemus mit Hannswursts lächerlichen Unglücksfällen ist wohl kaum zu denken.

[4]) Wagenseil?

[5]) Schenk, Winter?

[6]) Ballett von Müller?

[7]) Claudius-Ehrenberg?

[8]) Lustspiel Goldonis (nach Calderon). Kompon.: Fr. A. Holly, Gestewitz?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
17.	März	Eulalia Meinau	Ziegler	5
22.	„	Die beiden Billets	Wall[1]) (Dyk)	1
		Der Schmuck	Sprickmann	2
24.	„	General Schlenzheim	Spieß	2
27.	„	Don Karlos	Schiller	2
3.	April	Rache für Weiberraub	Ziegler	2
10.	„	Indianer in England	Kotzebue	8
12.	„	Vizekanzler	Kratter	1
14.	„	Graf von Waltron	Müller[2])	1
25.	„	Galeriegemälde	Hensler	2
26.	„	Barbier von Sevilien	G. F. W. Großmann[3])	7
30.	„	Das Räuschchen	Bretzner	3
5.	Mai	Weiberkommando	Reinicke	2
7.	„	Doktor und Apotheker	Stephanie-Dittersdorf	12
12.	„	Die Engländer in Amerika	Albrecht (Stade)	2
14.	„	Die Grafen Guiskardi	Claudius (Ehrenberg)	2
15.	„	Gaßner der Zweite	Schink	1
21.	„	Agnes Bernauer	Babo[4])	2
22.	„	Der schwarze Mann	(Dyk) Gotter	2
24.	„	Der argwöhnische Liebhaber		1
26.	„	Der Vetter aus Lissabon	Schröder?	3
28.	„	Die christliche Judenbraut (Oper)		2
29.	„	Edelmut stärker als Liebe	Brühl[5])	4
		Der Schneider und sein Sohn	Friedel[6])	3
4.	Juni	Skizze der rauhen Sitten	Brühl[7])	2
8.	„	Othello		1
11.	„	Sophie, der gerechte Fürst	Müller	1
21.	„	Der Adjutant	Brömel	1
25.	„	Der neue Gutsherr	(Dyk)[8]) Dittersdorf	52 (!)
26.	„	Bruder Moriz	Kotzebue	3
30.	„	Unbesonnenheit und Irrtum	Brandes	1
7.	Juli	Schauspielerschule	Beil	7
10.	„	Liebhaber und Nebenbuhler	Ziegler	5
2.	August	Der spanische Bräutigam		2

[1]) B. J. Koller?
[2]) Bergobzoom?
[3]) André? Kompon.: Benda, Schulz, Elsperger?
[4]) Giesecke, Törring-Cronsfeld?
[5]) Gnad?
[6]) Fuß?
[7]) Mutter?
[8]) J. Tilly?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
14.	August	Gläubiger	Richter	2
15.	„	Mathilde Gräfin von Giesbach	Ziegler	3
16.	„	Wenn sich zwei zanken (Oper)	Zehnmark? Sarti?	2
21.	„	Betrug aus Liebe		1
22.	„	Oberon (Oper)	Giesecke-Wranitzky[1])	4
27.	„	Kein Dienst bleibt unbelohnt	Brühl	1
6.	Septemb.	Graf Wiprecht von Groizsch		2
10.	„	Ariadne auf Naxos (Melodr.)	Kotzebue-Benda[2])	5
22.	„	Chargenverkauf	Lederer	4
6.	Oktober	Die eingebildeten Philosophen (Oper)	Paësiello	1
8.	„	Das rote Käppchen (Oper)	Dittersdorf	21
13.	„	Die Neugierige	J. H. F. Müller	1
16.	„	Nicht mehr als 6 Schüsseln	Großmann	1
20.	„	Fürstenglück	Palm	2
27.	„	Emilia Galotti	Lessing	3
30.	„	Menschen u. Menschensituationen	Steinberg	2
3.	Novemb.	Kunz von Kaufungen	Neumann	1
5.	„	Vergeltung	H. G. Lambrecht	1
15.	„	Ernst Rüdiger Graf v. Starhemberg	Cremeri	
16.	„	Portrait der Mutter	Schröder	5
19.	„	Albert und Laura (Oper)		14
21.	„	Erlachs Tod	Zimmermann	1
26.	„	Ludwig der Strenge	L. W. v. Langenau?[3])	1
2.	Dezemb.	Hieronymus Knicker (Oper)	Dittersdorf	12
		Papagoy	Kotzebue	5
3.	„	Die Erbschaft	Brandes	2
		Der weibliche Jakobinerklub	Kotzebue	3
17.	„	Pilger	Ziegler	4
20.	„	Präferenz-Recht	K. Lüdger	1
21.	„	Stolz und Verzweiflung	Brömel	2
30.	„	Ernst III. Graf von Gleichen	Soden	3
		1792.		
3.	Jänner	Freundschaft und Argwohn	Jünger	7
5.	„	Verlobung	Brömel-Benda	1
15.	„	Das Gespenst	Kotzebue[4])	1
21.	„	Der militärische Hausvater	Schletter	3

[1]) Singspiel in drei Akten nach Wieland von Seyler?

[2]) Brandes, Perinet?

[3]) Vgl. Goedeke, Grundriß[2] IV, S. 66, IV, 1767[2], § 215, und den Gothaer Theaterkalender 1779, S. 121.

[4]) Schreiber?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
22.	Jänner	Mädchentausch	P. Weidmann	1
23.	„	König Theodor (Oper)	Paësiello	4
29.	„	Feldmühl	Richter	1
31.	„	So zieht man dem Betrüger die Larve ab	Brühl	1
7.	Februar	Familienzwist	Schletter	2
12.	„	Kobold	(Dyk)	2
23.	„	Bajard	Kotzebue	2
		Jurist und Bauer	Rautenstrauch	3
28.	„	Bettler	Bock	2
19.	März	Haß und Liebe	Bonin	2
24.	April	Unvermutetes Seefest (Singspiel)	Schenk	2
25.	„	Friedrich von Österreich	Iffland	4
28.	„	Lanassa	Plümicke	4
29.	„	Männerschwäche und ihre Folgen	Hensler	2
3.	Mai	Gunst der Fürsten (Essex)	Ch. H. Schmid, Engl. Theater	1
10.	„	Gerechtigkeit und Rache	Brömel	2
		Narrheit, Liebe und Edelmut	Richter	2
17.	„	Leonardo und Blandine (Melodr.)	J. G. Staudinger[1])	7
		Treue und Undank[2])		3
24.	„	Familie Eichenkron	Kretschmann	1
28.	„	Camma	Huber[3])	2
30.	„	Axur, König von Ormus (Oper)	Schmieder	7
5.	Juni	Liebrecht und Hörwald	Eckartshausen	5
10.	„	Die Kokarden	Iffland	1
25.	„	Der wohltätige Derwisch	Schikaneder-Müller	17
7.	Juli	Der blinde Harfner (Oper)	Gyrowetz	3
14.	„	Elisabeth, Gräfin von Hochfeld		3
17.	„	Die vier Vormünder	Schröder	1
21.	„	Statthalter	Rehdiger[4])	1
28.	„	Liebe der Untertanen[5])		2
1.	August	Der eiserne Mann	Brühl-Dittersdorf[6])	2
4.	„	Frauenstand	Iffland	5
15.	„	Alderson	Brandes	1

[1]) P. Winter?

[2]) Ballett? Vgl. Goedeke, Grundriß [2] IV, S. 71, 4.

[3]) Hübner?

[4]) Christmann?

[5]) Nach dem Gothaer Theaterkalender wurde an diesem Tage das Stück „Liebe um Liebe", von Cremeri umgearbeitet, unter dem Titel „Der heutige Tag" gegeben.

[6]) L. Huber?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
24.	August	Hokuspokus (Oper)	Dittersdorf	9
29.	„	Bucentaurus	Schikaneder	1
1.	Septemb.	Mahomet Quirli		1
4.	„	Der redliche Landmann	Schikaneder	10
9.	„	Nebenbuhlerinnen (Oper)		1
13.	„	Buchstäbliche Auslegung	L. Brömel	2
15.	„	Invalid	Hensler[1])	3
22.	„	Lügner	B. Mayr?	2
27.	„	Nina oder Wahnsinn aus Liebe	J. H. F. Müller[2])	3
29.	„	Die edle Lüge	Kotzebue	5
		Die Sonnenjungfrau	„	9
14.	Oktober	Folgen einer einzigen Lüge	Spieß	6
18.	„	Deserteur aus kindlicher Liebe	Stephanie	1
20.	„	Große Toilette	Schröder	1
6.	Novemb.	Herbsttag	Iffland	6
18.	„	Bürgerglück	Babo	5
24.	„	Doktor Murner		5
3.	Dezemb.	Koketterie und Liebe	Spach	3
11.	„	Keiner hat recht	Schröder	1
20.	„	Schule der Freundschaft	Schletter	2
26.	„	Die Wilden	Schmieder[3])	7
		1793.		
1.	Jänner	Colonie	Albrecht (Stade)[4])	1
7.	„	Hochzeit des Figaro	Beaumarchais-[5]) Dittersdorf	1
15.	„	Liebesproben	Vulpius	3
20.	„	Schornsteinfeger	Hensler	4
27.	„	Ehestandsproben	Vulpius	3
7.	Februar	Entführung	Jünger[6])	5
26.	„	Ton unserer Zeiten	„	2
7.	März	Minna von Barnhelm	Lessing	2
12.	„	Im Trüben ist gut fischen	André	3
14.	„	Adelsucht und Trug	Hegrad	2
21.	„	Mausfalle	Spieß	3
13.	April	Elise Valberg	Iffland	9
17.	„	Liebe im Narrenhause	Stephanie-Dittersdorf	6

[1]) Koller?
[2]) d'Arien? Ballett?
[3]) Schilson, Rathlef?
[4]) Oder S. 2 A. aus dem Französischen übersetzt von André?
[5]) Rüdinger?
[6]) Vgl. Goedeke, Grundriß [2] IV, 3.

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
27.	April	Glücksproben	Vulpius	2
4.	Mai	Das Inkognito	Ziegler[1])	7
14.	„	Arno	Babo	2
		Kriegslist	Reitzenstein	2
25.	„	Maitag	Hagemann	4
28.	„	Die Geschwister	Goethe	1
		Lumpensammler	Ballett?	8
31.	„	Hans Dollinger	Schikaneder	7
8.	Juni	Barbarei und Größe	Ziegler	5
4.	Juli	Kompliment und Wind	Bretzner	1
9.	„	Geschwister vom Land	Jünger	7
14.	„	Fürstengröße	Ziegler	8
3.	August	Judenmädchen von Prag	Hensler	2
17.	„	Weiberehre	Ziegler	5
25.	„	Zauberflöte	Schikaneder-Mozart	30
14.	Septemb.	Frauenwitz	Schletter	2
21.	„	Hagestolzen	Iffland	7
29.	„	Philippine Welserin	Schikaneder	2
3.	Oktober	Pflicht und Dankbarkeit		1
12.	„	Kerkermeister von Norwich	Welisch	5
30.	„	Anton, I. Teil (Oper)	B. Schack	7
5.	Novemb.	Wette oder Treue siegt	Leo	1
9.	„	Schulden, ohne Geld zu bezahlen	„	1
14.	„	Eroberung von Valenciennes	Hagemann	9
16.	„	Betrug durch Aberglauben	Eberl-Dittersdorf	2
26.	„	Konrad Lozkau		1
27.	„	Oda	Babo	3
30.	„	Anton, II. Teil (Oper)	B. Schack	8
3.	Dezemb.	Eheprokurator	Bretzner	1
7.	„	Falk	Richter	1
12.	„	Er mengt sich in alles	Jünger	3
16.	„	Geschwister von Venedig		1
21.	„	Das nächtliche Rendezvous	Reitzenstein	1
		1794.		
1.	Jänner	Deutscher Biedersinn	Klesheim[2])	3
6.	„	Prüfung und Frauengeduld	„	3
7.	„	Bürgergeneral	Goethe[3])	1

[1]) Kotzebue, K. A. Herklots?

[2]) Vgl. Goedeke, Grundriß[2] V, 347, 202.

[3]) Vgl. Goedeke, Grundriß[2] IV, 227. Das Stück war 1793 anonym erschienen, erregte anfangs lebhafte politische Bedenken, weil man es von demokratischer Seite als Verhöhnung der Freiheitsprinzipien auffaßte.

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
14.	Jänner	Entführung aus dem Serail	Bretzner-Mozart	3
15.	„	König Lear		2
28.	„	Wohltun macht glücklich	Senf	2
31.	„	Der seltene Onkel	Ziegler	5
4.	Februar	Die Redoute	Richter	2
11.	„	Der gute Kaiser	Cremeri	6
20.	„	Sattlermeister Wunderlich		2
24.	„	Quälgeister	Beck	3
3.	März	Freikorps	Perinet	1
25.	„	Die getreuen Untertanen	Schikaneder	4
3.	April	Liebe und Mut macht alles gut	Spieß	3
8.	„	Die unvermutete Wendung	Giesecke	2
10.	„	Leidenschaft und Liebe	Vulpius	2
21.	„	Wülfing von Stubenberg	Kalchberg	4
22.	„	Das Liebesgeständnis	Huber	3
9.	Mai	Zermes und Mirabella		1
25.	„	Landesvater	Brandes	3
20.	Juni	Verirrung ohne Laster	Beck	3
24.	„	Der Prozeß	Soden	2
1.	Juli	Verbrechen aus Ehrsucht	Iffland	3
5.	„	Der Eichenkranz	„	1
6.	„	Bewußtsein	„	3
12.	„	Reue versöhnt	„	4
17.	„	Scheinverbrechen	Gayn [1])	4
20.	„	Die beiden Savojarden	Perinet [2])	6
		Die glückliche Werbung	Hagemann	1
25.	„	Nanette oder Ihr Mädchen spiegelt euch	Perinet-W. Müller	3
26.	„	Schwiegermutter [3])	Fuß	1
16.	August	Mündel	Iffland	3
17.	„	Vatergrille [4])	Nach dem Engl.	2
27.	„	Der alte Niklas	Cremeri	1
29.	„	Herr Spul	Klesheim	7
7.	Septemb.	Hier ist eine Wohnung zu vermieten	Luspiel aus dem Engl. [5])	1
9.	„	Rudolph von Felseck	J. Korompay	5
10.	„	Kapellmeister (Musikal. Zwischenspiel)		3

[1]) Reinhard?
[2]) Schmieder?
[3]) Vgl. Goedeke, Grundriß [2] III, p. 355.
[4]) Vgl. Goedeke, Grundriß [2] IV, p. 71:4, 7.
[5]) In Graz 1797 Erstaufführung.

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
16.	Septemb.	Trennung und Wiedersehen	Kaffka	1
23.	„	Der verlorne Sohn	Zimmermann[1])	4
30.	„	Das neue Sonntagskind	Perinet-W. Müller	15
15.	Oktober	Reinhold und Armida	Babo	1
		Tempel der Freude		1
20.	„	Schauspieldirektor	Stephanie	2
21.	„	Tempel der Eintracht		1
25.	„	Freundschaftsdienst		3
		Leichtsinn und gutes Herz	Hagemann[2])	3
28.	„	Viel Lärm um ein Strumpfband	Hensler	2
4.	Novemb.	Macbeth		3
8.	„	Postknecht	Schikaneder?	3
20.	„	Rechtschaffenheit und Betrug	F. L. Schmidt	2
30.	„	Siri Brahe	Gruttschreiber	3
2.	Dezemb.	Ritter Roland (Oper)	Haydn	5
13.	„	Land ob der Enns	W. Blima	2
18.	„	Alte und neue Zeit	Iffland	8
		1795.		
1.	Jänner	Neujahrsabend		2
6.	„	Familie Spaden	Beil	1
24.	„	Mädchen von Marienburg	Kratter	6
30.	„	Braut im Schleier	Schreiber	1
10.	Februar	Entführung und Selbstbetrug		1
15.	„	Die bürgerliche Dame	Hafner	1
26.	„	Gauner		3
27.	„	Komödie aus dem Stegreif	Jünger	3
4.	März	Geburtsfeier		1
8.	„	Allzu scharf macht schartig	Iffland	6
12.	„	Stille Wässer sind betrüglich	Schröder	4
16.	„	Stein der Weisen (Oper)	B. Schack	8
23.	„	Güte rettet	L. F. Huber	3
6.	April	Scheinverdienst	Iffland	6
9.	„	Der Rächer		1
14.	„	Schwestern von Prag	Perinet-W. Müller	4
25.	„	Jeder reitet sein Steckenpferd	Brühl	1
30.	„	Unvermutete Entdeckung	Huber[3])	1
5.	Mai	Diamanten	Lawätz	2
12.	„	Die Rache	Brühl[4])	2

[1]) Kepner?
[2]) Schröder, Gebler?
[3]) J. G. Haller?
[4]) Bonin?

Tag	Monat	Titel des Stückes	Name des Autors oder Komponisten	Zahl der Aufführungen
16.	Mai	Alles aus Eigennutz	Beck	1
6.	Juni	Alexina	Engel[1])	2
11.	„	Magnetismus	Iffland	3
16.	„	Taubstumme	Schröder	5
23.	„	Was dem einen recht ist, ist dem andern billig	Brandes[2])	2
27.	„	Verwirrung aus Ähnlichkeit (Oper)	Portegallo	9
16.	Juli	Alcalde von Zalamea		1
26.	„	Die drei Töchter	Spieß	2
30.	„	Der verheiratete Philosoph	Destouches	1
9.	August	Das Gold war doch nicht ganz rein	Richter	3
13.	„	Der Fagottist	Perinet-W. Müller	10
22.	„	Der Jude	Lerchenheim[3])	3
24.	„	Herr Vetter von Glas		1
27.	„	Redlichkeit ist lieb und achtungswert	Zepharovich	2
12.	Septemb.	Armut und Edelsinn	Kotzebue	6
29.	„	Hand des Rächers	Iffland	1
3.	Oktober	Vorbild u. Nachbild guter Fürsten		2
11.	„	Reue vor der Tat	Großmann	1
15.	„	Edelsinn und Größe		2
22.	„	Wer war wohl mehr Jude?	Lotich	2
2.	Novemb.	Adelkunde und Friederike	Winkes	1
19.	„	Es gibt doch noch treue Weiber	Giesecke	1
29.	„	Alles in Uniform	Hensler	3
5.	Dezemb.	Richterspruch und Gewissensprobe		2
12.	„	Engländer in Deutschland		1
26.	„	Reise nach der Stadt	Iffland	1

[1]) Cowmeadow?
[2]) Großmann?
[3]) Brockmann?

III. Repertoire der Armentheater.[1]

Tag	Monat	Jahr	Ort	Name des Stückes	Name des Verfassers
3.	April	1785	Eferding	Der Projektenmacher	Chr. F. Weiße
17.	Mai	„	„	Der dankbare Sohn	Engel
22.	„	„	„	„ „ „	„
21.	August	„	„	Der aufgeklärte Schneider	
11.	Oktober	„	„	Der Bartholomämarkt Das Gespenst auf dem Lande	Prothke
15.	Novemb.	„	„	Die durchlauchtige Schwägerin auf der Alm	
?	Jänner	1786	„	Der Bürgermeister	Brühl
25.	Novemb.	1784	Wels	Die Waisen	Pelzel
2.	Oktober	1785	„	General Schlenzheim	Spieß
11.	Dezemb.	„	„	Hanchen	Chr. v. Keßler
19.	März	1786	„	Das große Beispiel	F. J. Fischer
15.	August	„	„	Der Kaufmann und der Jude[2]	
—	—	—	„	Die unähnlichen Brüder	Müller-Schröter
2.	Dezemb.	1784	Gmunden	Das Vorurteil über Geburt und Stand	K. v. Eckartshausen[3]
9.	Juni	1785	„	Glück bessert Torheit	Schröder
10.	Juli	„	„	Das Armeninstitut	Cremeri
25.	April	1786	„	Elsbeth von Rölingen	
—	—	—	Vöcklabruck	Der Minister	Gebler
—	—	—	„	Der Bauer aus dem Gebirge	Vierthaler[4]

[1]) Nach dem Gothaer Theaterkalender vom Jahre 1787.

Unter Armentheater hat man Wohltätigkeits-Vorstellungen zu verstehen, die in der Regel von ortsansässigen Theaterfreunden, manchmal auch von Berufsschauspielern gegeben wurden.

[2]) Von Schauspielern aufgeführt.

[3]) Oder von Törring-Seefeld?

[4]) Oder von Heufeld?

Tag	Monat	Jahr	Ort	Name des Stückes	Name des Verfassers
—	—	—	Vöcklabruck	Der Bettelvogt oder Die guten Folgen des eingeführten Armeninstitutes	
—	—	—	„	Der Postzug und die Wirtschafterin	
25.	April	1785	Kremsmünster	Die Liebe für den König	Stephanie
—	Februar	1786	„	Die Drillinge	Bonin
9.	April	„	„	Das Armeninstitut	Cremeri
23.	„	„	„	Der englische Spion	Vierthaler
5.	Juni	„	„	Der Deserteur aus Kindesliebe	Stephanie
24.	„	„	„	Sophie oder Der gerechte Fürst	Möller
—	—	—	„	Die gar zu strenge Kinderzucht	
—	—	—	„	Nicht mehr als sechs Schüsseln	Großmann
—	—	—	„	Die väterliche Rache	
21.	Mai	1786	Gleink	Die kleine Ährenleserin	Chr. F. Weiße
29.	„	„	„	„ „ „	„
7.	April	„	Rohrbach	Sophie oder Der gerechte Fürst	Möller
8.	„	„	„	Sophie oder Der gerechte Fürst	„
6.	Novemb.	1784	Linz	Das Armeninstitut[1])	Cremeri
20.	Dezemb.	1785	„	Die Schule der Eifersüchtigen (Operette)	Salieri
22.	„	„	„	Die Schule der Eifersüchtigen (Operette)	„
24.	Juli	1786	„	Der Bauer aus dem Gebirge	Vierthaler
30.	„	„	„	„ „ „ „ „	„
23.	Oktober	„	Steyr	General Schlenzheim	Spieß
27.	„	„	„	„ „	„
30.	„	„	„	„ „	„
7.	Februar	„	Gallneukirchen	Der Bauer aus dem Gebirge	Vierthaler
17.	April	„	„	Haushaltung nach der Mode	Heufeld
—	—	—	„	Die Zänkerin	„
—	—	—	„	Der Spleen	Stephanie
29.	Dezemb.	1785	Kirchdorf	Doppelte Kindesliebe	Nesselrode
1.	Jänner	1786	„	„ „	„
8.	„	„	„	„ „	„
30.	„	„	„	Der Bartholomämarkt	Prothke
2.	Februar	„	„	„ „	„

[1]) Von Schauspielern aufgeführt.

Tag	Monat	Jahr	Ort	Name des Stückes	Name des Verfassers
5.	Februar	1786	Kirchdorf	Doppelte Kindesliebe	Nesselrode
12.	"	"	"	Der Bartholomämarkt	Prothke
				Die verstörte Wirtschaft	G. K. Claudius (Ehrenberg)
17.	April	"	"	Wer hätte das gedacht!	Nesselrode
30.	"	"	"	" " " "	
16.	Mai	"	"	Eustachius[1])	
21.	"	"	"	"	
1.	Juni	"	"	Der Kaufmann aus London	André?
5.	"	"	"	" " " "	
15.	"	"	"	" " " "	
—	—	—	"	Der Rummoid	
—	—	—	"	Terno	Gebler
—	—	—	Enns	Hanchen	Chr. v. Keßler
—	—	—	"	Der Fähnrich	Schröder
—	—	—	"	Der stumme Plauderer	K. G. Lessing
—	—	—	"	Der Bauer aus dem Gebirge	Vierthaler
—	—	—	Neufelden	" " " " "	"
—	—	—	Kematen	Der Lederer von Frankfurt	B. Heumann
—	—	—	"	Der Fritzi aus Freistadt	"
—	—	—	Lambach	Der Bauernirrwahn oder Das gerechtfertigte Armeninstitut	
—	—	—	Schwanenstadt	Peter Zapfl	Stephanie
—	—	—	"	Die Soldaten im Winterquartier	
—	—	—	Neuhofen	Die unglückliche Jagd	
—	—	—	Freistadt	Doktor Guldenschmitt	Heufeld
—	—	—	"	Der neue Herr oder Die höflichen Bauern	Brühl
—	—	—	"	Die Binder (Singspiel	
—	—	—	Garsten	Maria Stuart	Spieß
—	—	—	Losenstein	Deserteur aus Kindesliebe	Stephanie
—	—	—	Schärding	Der fleißige Schuster	
—	—	—	"	Der lateinische Schulmeister (Operette)	
—	—	—	Steinbach	Hamlet	

[1]) Von Kindern aufgeführt.

IV. Aus Oberösterreich stammende Bühnenkräfte.[1]

Allram Josef, geb. zu Linz, debüt. 1772.
Amor Karoline, geb. zu Linz, debüt. 1775.
Brückner Cäcilie, geb. zu Ebelsberg 1760 (1768), debüt. 1778.
Christel Nanette, geb. zu Linz 1751, debüt. 1768.
Frankenberger Franz, geb. 1759 zu Mattighofen, debüt. 1779, gest. zu Berlin 1789.[2])
Gschwendner, geb. 1739 zu Linz, gest. 1788.
Haas Barbara, geb. Ziegel, geb. zu Linz 1772.
Illenberger Franz Andreas, geb. zu Linz (Salzburg) 1746, debüt. 1760.
Kaffka Theresia, geb. Rosenberg(er), geb. zu Linz 1757.[3])
Lorenz, Frau, geb. zu Linz 1753, debüt. 1774.
Madstädt Anna Theresia, geb. Schulz, geb. zu Linz 1762.
Ölperl Elisabeth, geb. Brückner, geb. zu Ebelsberg 1757, debüt. 1774.
Preßl Rosalia, geb. zu Linz 1745 (1748), debüt. 1761 (1764, 1765).
Riedl Nanette, geb. zu Schärding 1752, deb. 1772.
Roßner (Rößner) Franz Josef, geb. zu Linz 1748, debüt. 1765 (1760).

---

[1]) Nach dem Gothaer Theaterkalender, der aber in seinen Angaben widerspruchsvoll ist. Ich habe die abweichenden Daten in Klammer beigefügt.

[2]) „Ein edler Mann von Charakter und an Intonation, gutem Ton und geschmackvollem Vortrag einer der besten deutschen Sänger." Seiner Witwe, einer geborenen Castelli, bewilligte der König eine Benefizvorstellung („Die Indianer in England" von *Kotzebue,* aufgeführt am 22. Oktober), die 600 Taler eintrug. Näheres in der Schrift „Leben und Charakter Frankenbergs", der ein Porträt, gestochen von Haas nach Krügers Bild, beigegeben ist.

[3]) War in zweiter Ehe mit dem Schauspieler Friebach und in dritter mit dem Schauspieler Czechtitzky verehlicht.

Schimann, geb. Payr (Pahr), geb. zu Linz 1747 (24. Aug. 1748), debüt. 1760, gest. 1790.

Willemer Marianne, geb. Jung, geb. zu Linz 1784.[1])

Wirsing Katharina, geb. Puchner, geb. zu Braunau 1767 (1760). debüt. 1782.

[1]) Sie kam mit ihrer verwitweten Mutter in der Truppe des Ballettmeisters Traub nach Frankfurt und spielte als Suleika nachmals eine Rolle in *Goethes* Leben.

Verzeichnis der Orts- und Personennamen.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Aachen 25.
Abraham a. S. Clara 50.
Ackermann 126.
Aeschylus 155.
Aichinger 108, 128, 133, 190, 191.
Aigen 21.
Aigner 52.
Albaspineus 114.
Albert 25, 29.
Albrecht 205, 206, 209.
Albrechtsberger 56.
Alexander a Lacu 51.
Allram 120.
Althann 109.
Altorf 34.
Amor 105.
André 206, 209, 216.
Andreas Eborensis 58.
Anfossi 203.
Angioloni 160.
Anton 193, 194, 205.
Anton-Wall 201.
Antony 193, 194.
Antouch 194.
Antretter 193, 194.
Apelt 108.
d'Arien 209.
Arudrasch 176.
Aschenbrenner 111.
Aubignac 154.
Auersperg 151.
Augsburg 10, 103, 111, 174.
Augustin hl. 154.
Aumann 56, 82, 83.
Avancini 68.
Baber 190.
Babo 128, 148, 185, 197, 200, 205, 206, 209, 210, 212.
Bärtel 190, 191.
Balde 68.
Baldinger 131, 132, 198.
Barth, siehe Parth.
Bartl, siehe Partel.
Baumgarten 201.
Bayer, siehe Schimann.
Beaumarchais 203, 209.
Beck 211, 212.
Beda 44.
Behaim 179.
Beil 204, 206, 212.
Belgrad 149.
Bellincioni 27.
Belloy du 127.
Benda 128, 140, 199, 200, 203, 206, 207.
Berg 38.
Berge 190.
Bergobzoom(er) 193, 204, 206.
Berlau 195, 196.
Berlin 103, 106.
Berner 175 f., 177.
Bertrand 200.
Bertuch 200, 204.
Betge 108, 191, 193.
Betulius 34.
Bianchi 176.
Bibiena 154.
Biedermann 191, 193.
Bielefeld 155.
Blachon 194.
Blasien St. 15.

Blima 122 f., 160, 161, 166, 185, 212.
Blumauer 184, 202.
Bock 135, 193, 194, 201, 204, 208.
Böckl 89, 92.
Böttger 60.
Bohdannowitz 111.
Bonin 201, 204, 208, 212, 215.
Bonomus 27.
Borchers 107, 108, 126 f., 128, 132, 133, 190, 191, 193.
Bourgeois 197.
Boursault 202.
Braitenhuber 195.
Brand 176.
Brandes 141, 200, 204, 206, 207, 208, 211, 213.
Braun 145, 194, 195.
Braunau 18, 173, 174, 179.
Brenner 107, 152, 191, 192, 193.
Breslau 103.
Bretzner 128, 192, 206, 210, 211.
Brighem 189.
Brochard 190, 191.
Brockmann 204, 213.
Brömel 192, 206, 207, 208, 209.
Brühl 141, 183, 203, 206, 207, 208, 212, 214, 216.
Brünn 103, 167, 193, 199.
Brumbey 200, 204.
Bruner 40.
Bruni 28.
Brunian 104.
Brunner 31 ff., 34.
Buechauer 47.
Bulla 88, 107, 120, 121 f., 189.
Burghauser 195.
Buxbaum 191.

Caccini 51.
Calaminus 30 f.
Calderon 205.
Cassel 114.
Castelli 195, 196.
Cellot 39.
Celtes 26, 27.
Champfort 109.
Chenier 166.
Chiti 54.
Christmann 208.
Cicero 114, 162.
Cimarosa 148.
Claudius 205, 206, 216.
Cochem 60.
Coelestin 195.
Cordolini 200.
Cornova 203.
Cowmeadow 213.
Cremeri 121, 122, 128, 132, 133, 150, 152—170, 181, 182, 183, 195, 198, 199, 202, 203, 205, 207, 208, 211, 214, 215.
Crocus 34.
Cruciger 34.
Czechtitzky 105, 106.

Dalberg 135, 202.
Delius 26.
Dengler 110, 148 f., 151.
Denifle 195.
Denns 106.
Denz 177.
Destouches 106, 197, 213.
Deutsch, siehe Teutsch.
Diderot 191, 192.
Diericke 201, 203.
Diewitz, siehe Thiewitz.
Dittersdorf 56, 135, 140, 173, 203, 206, 207, 208, 209, 210.
Dobentz, siehe Tobentz.
Doberschiz, siehe Doberschütz.
Doberschütz 178.
Döbbelin 103.
Dolcevillico, siehe Süßmayer.
Domaratius 111.
Draghi 52.
Dresden 114.
Druschetzky 121.
Duvée 194.
Dyk 103, 197, 198, 199, 202, 204, 206, 208, 209.
Dytelmeier 192.

Ebenfeld, siehe Ebenfels.
Ebenfels 148, 149.
Eberl 210.
Eberlin 55.
Eckartshausen 208, 214.
Eferding 141, 183, 214.

Eggenberg 86, 102.
Ehno 189.
Ehrenberg, siehe Claudius.
Eibl 171.
Eichstädt 28.
Einwik 12.
Eisenthal 202.
Ekhof 126, 127.
Elenson 154.
Eleutherobios, siehe Freisleben.
Elsperger 206.
Engel 204, 213, 214.
Enns 14, 37, 175, 216.
Epheu 199.
Epikur 155.
Erasmus 28, 29.
Erenbert 48, 55, 56.
Erfurth 194, 195, 202.
Erhard 195, 196.
Ernst 149.
Ertel 51.
Erythreus, siehe Gänßbrunn.
Eschenburg 200.
Esterhaz 193.
Eyb 28.
Eybl 160.

Faber 198, 199, 201.
Falb 45.
Faulmayr 185.
Fenouillot de Falbaire 201.
Ferdinand II. 39.
Ferrari 92.
Fescenninus 116.
Fiedler 189, 190.
Fieger, siehe Füger.
Finetti 58, 173.
Fink 176.
Firmian 71.
Fischer 148, 190, 191, 214.
Fischlham 47.
Fixlmillner 54, 83.
Florian St. 10 f., 12, 16, 25, 26, 28, 37, 39, 41, 44, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 60, 67, 82, 83, 98, 99, 150, 183.
Födermayr 54.
Fokschani 150.
Frankenberg 192.
Frankfurt 135, 141.
Franz I. 94, 104, 150.
Franz II. 110.
Freisleben 37.
Freistadt 150, 183, 216.
Fresne du 114.
Friedel 128, 199, 204, 206.
Friedrich III. 26, 99.
Frischmuth 191.
Frodini 196.
Fuchs, siehe Fux.
Füger 110, 111.
Fuß 200, 206, 211.
Fux 194.

Gänßbrunn 47.
Galeotti 125.
Gallen St. 9.
Gallneukirchen 215.
Gaml(in) 176.
Garampi 56.
Garnier 176.
Garrick 197.
Garsten 18, 25, 35, 44 f., 46, 51, 56, 83, 171, 180, 216.
Gaßmann 175.
Gayn 211.
Gebler 105, 157, 160, 183, 212, 214, 216.
Geißler 102, 193, 194.
Gellert 104, 182.
Gemmingen 135, 200, 204.
Genäzing 194.
Genet 154.
Genlis 198.
Georg, Pfarrer von Grieskirchen 25.
Gerhoh 10.
Gestewitz 140, 205.
Giesecke 206, 207, 211, 213.
Gisecke, siehe Giseke, Giesecke.
Giseke 193.
Gleink 184, 215.
Glöggl 92, 109 f., 138 ff., 148, 150, 193, 194, 195, 201.
Glogau 70.
Gluck 55, 56, 175.
Gmunden 21, 56, 175, 177, 180, 214.
Gnad 206.
Goethe 122, 125, 130, 136, 165, 186, 210.
Göttingen 114.

Goeze 158.
Golde 193.
Goldoni 160, 199, 203, 205.
Goldwört 81.
Gordon 56.
Gotha 114.
Gotter 128, 141, 198, 199, 203, 204, 205, 206.
Gottsched 68.
Graser 68.
Graz 80, 104, 111, 135, 136, 180, 211.
Gredtner 16.
Gregor von Nazianz 154.
Grein 183.
Grenetau 41.
Gretry 175, 201.
Grieskirchen 25.
Grillparzer 31, 160.
Grimmer, siehe Khrüner.
Grimoald 34.
Grohmann 166.
Gromm 148, 149.
Großmann 192, 200, 204, 206, 207, 213, 215.
Grünberg 120.
Grünpeck 27, 28.
Gruttschreiber 212.
Gryphius 70.
Gugeneder 82, 83.
Gugler 205.
Guicciardi 5.
Guiglielmi 175, 200.
Guilelmus Blesensis 25.
Guolfinger, siehe Steinsberg.
Gyrowetz 140, 208.

Haas 193, 194.
Haback 189.
Habel 105, 106.
Habich 189.
Hackl 92, 194.
Händl 34.
Hafner 132, 201, 205, 212.
Hagemann 210, 211, 212.
Halbax 54.
Halbe 200.
Hall 16.
Halle 117.
Haller 190, 195, 199, 204, 212.
Hambeck 195, 196.
Hamburg 114, 126, 157.
Hanker 199.
Hans von der Wört 81.
Hartwig 193.
Hasenhut 152.
Haslach 20.
Haury 176.
Hauser 36.
Haydn 56, 57, 82, 109, 140, 212.
Hayn 198.
Heerdt 194.
Heggi 52.
Hegrad 209.
Heiligenkreuz 165.
Heinze 154, 160.
Heldenmuth 195.
Heller 44.
Hempel 201.
Hensler 205, 206, 208, 209, 210, 212, 213.
Herklots 210.
Hermann 199.
Hermannstadt 152.
Herrl 103.
Heubel 205.
Heufeld 128, 183, 184, 198, 202, 204, 214, 215, 216.
Heumann 183, 216.
Heusler 195.
Hillepard 190, 191.
Hiller 174, 199.
Hodiz 103.
Hölzl 111.
Hofmann 107, 190, 191, 192, 201.
Hoffmann 205.
Hoffmann, siehe Hofmann.
Hoffmeister 141, 147.
Hohenfeld 91.
Holberg 105.
Holly 205.
Holzhausen 195.
Horaz 155, 162.
Hornscheld 108, 189.
Hornung 175, 176, 189.
Horschelt 189, 190, 191, 192.
Huber 192, 193, 197, 204, 208, 211, 212.
Hueber 195.

Hübner 192, 208.
Huff 28.
Hummel 176.
Huß 195.

Iffland 109, 135, 142, 144 f., 148, 151, 198, 199, 200, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213.
Illemi 193.
Imbert 198.
Immermann 145.
Innsbruck 195.

Jacobi 149.
Jago St. di Compostella 25.
Jelma 152.
Jörger 38.
Jomelli 55, 56.
Joost van den Vondel 155.
Josef II. 69, 79, 84, 93, 103, 138, 149, 154, 156, 158, 160, 172, 180.
Jünger 141, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 212.
Julian 84.

Kämpfl 39, 54.
Käse 176.
Kaffka 205, 212.
Kaiser 56.
Kalchberg 148, 204, 211.
Kals 107, 201.
Kammerschreiber 46.
Kapeller 193, 194.
Karl Borr. 154.
Karl, Erzherzog 150, 151.
Karl VI. 54.
Karlsbad 110.
Karlsruhe 107.
Kaunitz 160.
Keimmel 139, 193, 194, 195, 203.
Kematen 183, 216.
Kepner 212.
Keßler 214, 216.
Khevenhüller 101.
Khrüner 89, 91.
Kirchdorf 215 f.
Kircher 114.
Klam, Graf von 91.
Klamich 194.
Klein 31.
Kleinhanns 176, 177.
Kleinmayr 56.
Klemens XIV. 154.
Klemm 103.
Klesheim 84, 210, 211.
Klinger 130, 199.
Klopstock 82, 161.
Kniep 196.
Knörlein 195.
Knuth 201.
Koberwein 107.
Köln 154.
König 108, 185.
Körber 173.
Körner 104.
Körte 178.
Koller 145, 160, 206, 209.
Koplhuber 83.
Korompay 198, 204, 211.
Korsorsky 51.
Kotzebue 84, 109, 110, 142 f., 145, 148, 151, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 213.
Kratter 206, 212.
Kraus 56.
Krebs 193, 194.
Krems 113.
Kremsmünster 15, 16, 20, 22, 25, 46 ff., 51 f., 53, 54 ff., 57, 58 f., 60, 67, 68, 70, 83, 178, 180, 183, 215.
Kretschmann 202, 203, 208.
Krinner, siehe Khrüner.
Kröll 54.
Kuhn 189.
Kuhne 120.
Kummerfeld 191.
Kumpf 191.
Kurz 79, 102, 130.

Lachner 123, 185.
Laffichard 200.
Laibach 110.
Lambach 9, 15 f., 21, 25, 46, 56 f., 58, 59, 60, 64, 67, 69 ff., 83, 84, 165, 216.
Lamberg, Graf 183.

Lambrecht 207.
Landshut 31.
Lang 26, 27.
Lang, siehe Leene.
Lange 174.
Langenau 207.
Langreder 51.
Lasser 107, 108, 133, 135, 136, 181, 192, 193, 199.
Laudes 160.
Laufen 81, 165, 175.
Lawätz 212.
Lebitsch 183, 185.
Lechler 51.
Lederer 103, 185, 207.
Leene 190.
Leipzig 114.
Leisewitz 130, 198.
Lekow 196.
Leo 54, 210.
Leo X. 154.
Leonardo da Vinci 27.
Leonhardi 201.
Leopold I. 49, 51, 52, 100.
Leopold II. 150.
Leopold, Abt 56.
Leopold Ernst 46.
Lerchenheim 213.
Lesel 176.
Lessel 193, 194.
Lessel, siehe Lesel.
Lessing 103, 105, 127, 129, 130, 144, 155, 156, 160, 166, 191, 192, 199, 207, 209, 216.
Lindemayr 69 ff., 113, 164, 175.
Lindner 35, 44, 45 f.
Linz 14, 26, 29 (Landschaftsschule), 31, 35, 37, 39 ff., 51, 86 ff., 99 ff., 152, 175, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189 ff., 215.
Liskin 176.
Litter 105, 106.
Locatelli 102.
London 120, 140.
Longinus, siehe Lang.
Losenstein 216.
Lotich 213.
Luca de 153.
Luckhmer 41.
Lüdger 207.
Luther 28, 29, 37.

Macropedius 34.
Maderer 195, 196.
Mailand 114.
Mainz 104, 196.
Mairhauser 22.
Maisler 153.
Mannheim 127.
Mantua 151.
Maraskelli 190, 192.
Maria Antoinette 70.
Maria Theresia 41, 79, 150, 156.
Marinelli 197 200.
Marmontel 198.
Marstaller 46.
Matthias, Kaiser 39, 100.
Maurisperg 41.
Mauritius 31, 33 f., 35.
Maximilian I. 26.
Mayer 183.
Mayerhoffer 193.
Mayr 209.
Mazarin 154.
Medl 185.
Meißner 200, 201.
Melanchthon 31.
Melk 58.
Menninger 102.
Mercier 197.
Merunka 195.
Metastasio 84, 120.
Mettler 191.
Miree 193.
Mison, siehe Gänßbrunn.
Möller 135, 183, 201, 215.
Möller, siehe Müller.
Moliere 167.
Mondsee 15 f.
Morotz 191, 192, 194.
Mosenthal 41.
Moser 102.
Mozart 56, 58, 70, 105, 109, 141, 148, 210, 211.
Muck 177.
Müller 103, 140, 191, 193, 194, 195, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214.

München 167.
Murschhäuser 195.
Mutter 206.
Myriander, siehe Niedermayer.

Naogeorgius 34.
Naumann 105.
Neapel 54.
Neefe 174.
Nerlinger 193.
Nero 155.
Nesselrode 215, 216.
Netrawen 176.
Neufelden 184, 216.
Neuhofen 216.
Neukäufler 189.
Neukirchen 71.
Neumann 190, 191, 207.
Nicolai 42, 121, 126.
Niedermayer 80.
Niederwaldkirchen 25.
Nilson 103.
Noverre 121, 125, 152, 154, 160.
Nudnig 37.
Nürnberg 34, 38.
Nuth 107, 192, 193.

Oberammergau 22, 24.
Obernberg 173, 186.
Oelfino 154.
Orlando di Lasso 51.
Ortner 31.
Ostermieting 18.
Oswald St. 18, 21.
Ottensheim 81.

Pachmayr 46.
Pärtel, siehe Bärtel.
Paësiello 56, 135, 175, 199, 203, 207, 208.
Pagaeus 31.
Pagl 59.
Pahr, siehe Bayer.
Pailler 18, 21.
Palm 207.
Paris 120.
Partel 105, 193, 194.
Partel, siehe Bärtel.
Parth 193.
Passau 99, 109, 195.
Pasterwiz 54—56, 57.
Pauersbach 204.
Paul St. 15.
Pavia 28.
Payr, siehe Bayer.
Pelzel 214.
Perchenbreiter 193, 194, 195.
Perchtold 189, 190, 193, 194, 195.
Perger 53.
Pergolese 56.
Peri 51.
Perinet 200, 204, 207, 211, 212, 213.
Perthold 106, 193.
Peter, Maler in Enns 14.
Petersburg St. 106.
Pettenbach 16.
Piccini 175, 199.
Pierre St., B. de 143.
Piowani 108, 192, 193, 201.
Pirngruber 124, 160, 161, 182.
Pissinger 57.
Pius VI. 154.
Plank 56, 83, 183.
Plato 155.
Plautus 28, 37.
Plauz 44.
Pleißner 192, 193, 202.
Plümicke 208.
Pöschel 195.
Pollenau 108.
Popowitsch 68.
Portegallo 213.
Poysel 106.
Prag 41, 51, 102, 103, 105, 107, 111, 113, 180.
Prandt 107, 108, 192, 193.
Pregg 68, 69.
Prehauser 102, 104, 130.
Preßburg 103, 136.
Prevenhuber 31.
Primisser 121.
Prinzinger 176.
Probst 174.
Prockhe, siehe Prothke.
Prothke 105, 109, 133, 183, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 202, 203, 214, 215, 216.

Prudentin 44.
Puecher 53.
Puschmann 177.

Raab 18.
Rabener 72, 75, 82, 83, 167.
Ranshofen 16, 80, 99.
Rasinus 28.
Rathje 201.
Rathlef 209.
Ratschky 160, 191, 197.
Rautenstrauch 150, 200, 208.
Regensburg 154.
Regnard 204.
Regnardt 15.
Rehdiger 208.
Reichard 203.
Reichersberg 10, 173.
Reinhard 211.
Reinicke 206.
Reisinger 196.
Reiter 165.
Reitlingen 205.
Reitzenstein 210.
Renard 176.
Renth 176, 177.
Rettenpacher 47 ff., 52, 68.
Retzer 160.
Richelieu 154.
Richter 41, 141, 201, 205, 207, 208, 210, 211, 213.
Ried 171, 173.
Riesam 195.
Rinuccini 51.
Robert P. 165.
Rödern 38.
Röpe 205.
Rösler 189, 191, 192.
Rößler 191.
Rohrbach 20, 38, 183, 185, 215.
Roitner 195.
Roland 193.
Rolle 55, 56.
Rom 54.
Rosenau 195.
Rosenberg 94, 106, 107, 108, 126, 128, 132, 133, 190.
Rosenberger, siehe Rosenberg.
Rosenheim 16.
Roswalde 103.
Rottenhan, Graf 94.
Rousseau 143, 155, 162.
Rudolf II. 31, 51.
Rüdinger 209.
Ruphofer 191.
Rusch 183.

Sachs 29, 34, 38, 177.
Saint-Foix 198.
Salieri 55, 56, 135, 181, 202, 215.
Salzburg 47, 50, 52, 56, 70, 79, 98, 109, 152, 196.
Sanchez 58.
Sarti 202, 207.
Sartori 97, 111.
Sauter 44.
Scaliger 34, 114.
Schachner 189.
Schack 140, 210, 212.
Schaepper 34.
Schärding 173, 175, 216.
Schätzel 120, 202.
Scharten 185.
Scheck 177.
Scheibel 120, 189.
Schenk 140, 199, 205, 208.
Scherer 56.
Schickmayr 56.
Schikaneder 97, 107, 121, 136, 141, 147, 149, 194, 196, 208, 209, 210, 211, 212.
Schiller 73, 109, 130, 133, 135, 144, 154, 158, 177, 186, 198, 206.
Schilson 209.
Schimann 102, 103, 104, 192.
Schink 128, 191, 197, 199, 201, 205, 206.
Schittler 202.
Schlägel 20, 66.
Schlanderer 191, 192, 193.
Schlechta 193, 194, 195.
Schletter 141, 192, 198, 199, 200, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 210.
Schlögel 195, 196.
Schlosser 190.
Schmalögger 189.
Schmeltzl 45.
Schmelzer 193, 194.
Schmelzer, siehe Smelzer.
Schmid 192, 193, 197, 208.

Schmidinger 66.
Schmidt 195, 212.
Schmidt, siehe Partel.
Schmieder 208, 209, 211.
Schneckenburger 176.
Schönemann 103.
Scholim 176.
Scholz 104 f., 117 f., 190, 191, 192.
Schopf 103, 192.
Schopper 54.
Schörnborn 201.
Schreiber 207, 212.
Schröder 104, 112, 126, 128, 130, 132, 135, 141, 148, 183, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 216.
Schröter, siehe Müller.
Schrott 107, 200.
Schuch 103.
Schuchtner 177.
Schüller 176.
Schulz 140, 192, 193, 194, 206.
Schulze, siehe Schulz.
Schuster 200.
Schwäger, siehe Schwager.
Schwager 193, 194.
Schwalbach 154.
Schwanenstadt 28, 216.
Schwarzwald 192, 193.
Schweigert 57
Schwertberger 102, 103.
Schwick 199.
Sebastiani 103, 104, 175.
Sebastien 197.
Seegmüller 92.
Seeon 70.
Seidel 203.
Seipp 107, 120 f., 163, 199, 204, 205.
Seldenus 114.
Senf 211.
Seyler 207.
Shakespeare 130, 135, 148, 155, 203.
Sheridan 197.
Sigismund 37.
Simoni 190, 191.
Smelzer 52.
Soden 204, 207, 211.
Sonnenfels 112, 160, 166.
Sonnleithner 160.
Spach 209.
Sparry 54.
Spencer 101.
Sperl 69, 70, 71.
Spieß 106, 109, 141, 183, 198, 204, 205, 206, 209, 211, 213, 214, 215, 216.
Spital a. P. 15, 174.
Sprickmann 206.
Stade 205, 206, 209.
Stadler 58.
Starke 106.
Stauber 109, 189, 190.
Staudinger 140, 208.
Steierer, siehe Steirer.
Steinbach 183, 216.
Steinberg 207.
Steininger 158.
Steinlaub 191.
Steinmetz 102.
Steinsberg 197.
Steirer 182.
Stephan 176, 177.
Stephanie 84, 140, 156, 183, 191, 201, 203, 206, 209, 212, 215, 216.
Steyr 14, 18, 27, 31—36, 40 f., 44 ff., 100, 102, 150, 171, 174, 183, 215.
Stich 189, 190.
Stiebar 91, 106, 120.
Stör 32.
Storck 178.
Stranitzky 130.
Straßburg 30, 107.
Streicher 166.
Ströbl 189.
Stürmer 190.
Sturm 37.
Suben 51, 58, 98, 173.
Süßmayer 57, 82, 150.
Sulzer 155, 156, 166.
Surius 58.

Teller 107, 193, 194.
Temesvar 152.
Tepper de Ferguson 109.
Terenz 25, 37.
Teschen 172.
Teutsch 183.
Thiewitz 92, 195.
Thomas v. Aquin 154.

Thurn u. Taxis, Maria Ther. v. 155.
Tilly 104, 206.
Tobentz 189.
Tölper 190.
Törring-Cronsfeld 206.
Törring-Seefeld 204, 214.
Traun 201, 205.
Treuer 148, 149.
Trost 193.
Twenger 16.

Udo 44.
Ugolino 28.
Ulsenius 27.
Umlauf 111, 175, 200, 201.
Unger 102.
Urkauf 31.
Uttendorf 22.

Vasbach 110.
Velsen 27.
Vetter 192.
Vierthaler 184, 214, 215, 216.
Vigano 192.
Villegas 47.
Vincent 192.
Vischer 16.
Vitalis 25.
Vöcklabruck 173, 214, 215.
Vöcklamarkt 37.
Vogler 109.
Vogt 103.
Voltaire 155.
Voß 80.
Vulpius 209, 210, 211.

Wagenseil 55, 56, 198, 205.
Wahr 103, 152.
Waidhofen a. d. Ybbs 45.
Waldhausen 99.
Walding 184.
Wall 135, 200, 201, 206.
Wallhammer 191.
Weber 141.
Wedl 56.
Weidmann 104, 112, 122, 128, 154, 160, 161, 163, 165, 192, 199, 201, 202, 204, 205, 208.
Weigl 148.
Weilham 115.
Weilhammer 191, 192.
Weilhammer, siehe Wallhamer.
Weis 176.
Weiskern 103.
Weiß 111.
Weiße 184, 199, 203, 214, 215.
Welisch 210.
Wels 14, 29, 171, 175, 214.
Werthes 31, 135, 203.
Wezel 84, 192, 198, 202.
Wiblingen 16.
Wibmperger 50.
Wieland 194, 207.
Wien 56, 84, 85, 97, 102, 103, 106, 111, 117, 121, 126, 127, 128, 131, 135, 140, 141, 149, 152, 154, 156, 157, 160, 163, 180, 195, 199, 202.
Wilbirgis 11, 25.
Wimmer 70, 79.
Windischgarsten 21.
Winkes 146, 195, 196, 213.
Winter 111, 205, 208.
Winterl 159.
Wittenberg 34.
Wolf 199.
Wolfram 25.
Wolschowsky 190.
Wranitzky 141, 207.
Würzburg 10.

Young 197.

Zagl 191.
Zagl, siehe Ziegel.
Zapf 148, 195.
Zappe 194.
Zehnmark 200, 207.
Zell a. d. Pram 18.
Zentner 192.
Zepharovich 213.
Zetl 18.
Ziegel 190, 191, 193, 194.
Ziegler 141, 206, 207, 210, 211.
Zigl 46.
Zimmermann 207, 212.
Zisar 192.
Zumpe 193.

Verzeichnis der im Buche genannten Stücke.[1]

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

A.

Adelkunde und Friederike 213.
Adelsucht und Trug 209.
Abdalonymus, Der Küchengärtner 60.
Abdul von Granada 60.
Abel 55.
Abenteuer auf der Reise 203.
Abenteuer des Herzens 205.
Aberglaube, siehe Betrug etc.
Abramo 55.
Absalon 39.
Abwesenheit macht Zwist 199.
Adelheid von Ponthieu 121, 163, 205.
Adelheid von Wulfingen 143.
Adjutant 206.
Advokat 205.
Advokaten, Die 148.
Ährenleserin, Die kleine 184, 215.
Aff, Der deutsche 72.
Agnes Bernauer 206.
Agnes von Habsburg 204.
Albert I. 205.
Albert und Laura 207.
Albert von Thurneisen 198, 203.
Alcalde von Zalamea 213.
Alceste 56.
Alchymist, Der 200, 201.
Alderson 208.
Alexander, Papst 60.
Alexina 213.
Alexius 58.
Alles in Schuh und Strümpfen 128, 166, 202.
Allzu scharf macht schartig 212.
Aloisius 39.
Ambitiosa tyrannis seu Osiris etc. 48.
Amores Baquevilli et Bonillae 39.
Anconius 58.
An Prag will ich ewig denken 106.
Ansberta 40, 41, 58.
Ansberta et Bertulphus 69.
Antichristspiele 10.
Anton 210.
Anton et Cleopatra, siehe Rache in der Liebe.
Argonautenzug 71.
Ariadne auf Naxos 128, 140, 200, 202, 207.
Armeninstitut, Das 180, 183, 198, 214, 215.
Armeninstitut, Das gerechtfertigte, siehe Bauernirrwahn.
Armut um Liebe 202, 203.
Armut und Edelsinn 213.
Arno 185, 210.
Arztentheater, Quintessenz eines 113.
Athalia 39.
Athelstan 201, 205.
Atys, Croesi regis filius 47.
Auslegung, Buchstäbliche 209.
Axur, König von Ormus 208.

[1]) Für die Anlegung dieses Registers bin ich meinem Freunde Professor *Dr. F. Berger* zu größtem Danke verpflichtet.

B.

Bacchanaliorum finis 54.
Bacchides 28.
Bacqueville 39.
Bajard 208.
Bajazethus 60.
Band 104.
Barbara St. 39.
Barbarei und Größe 210.
Barbier von Sevilla 140, 206.
Bartholomämarkt 105, 184, 198, 214 bis 216.
Bauer aus dem Gebirge, Der 180, 184, 202, 214—216.
Bauernaufstand 161, 163—166.
Bauern, Die höflichen 216.
Bauernirrwahn oder Das gerechtfertigte Armeninstitut 183, 216.
Bauernspiele 15, 100.
Baum des Lebens 39.
Bediente, Der verlogene 197.
Beispiel, Das große 214.
Belagerung 203.
Belisar 58, 59.
Belsena 60.
Benedicti S. de carne victoria, siehe Lilium etc.
Benedikt St. 60.
Bergknappen 108, 201.
Besser schielend als blind 199.
Betrug aus Liebe 207.
Betrug durch Aberglauben 140, 210.
Bettelstudent 205.
Bettelvogt oder Die guten Folgen des eingeführten Armeninstitutes 215.
Bettler 208.
Beurlaubten, Die 120.
Bewußtsein 211.
Biedersinn, Deutscher 210.
Billets, Die beiden 135, 200, 206.
Binder, Die 216.
Bräutigam, Der spanische 206.
Braut im Schleier 212.
Brautwerber 201.
Briefwechsel, Der offene 198, 204.
Brüder, Die unähnlichen 214.
Bruder Moritz der Sonderling 84, 144, 206.
Bruderzwist 60, 148.
Bucentaurus 209.
Budlhaubenteufel 83.
Bürger, Der reiche 106.
Bürgergeneral 210.
Bürgerglück 209.
Bürgermeister 203, 214.
Bythinus, Ermordung des Königs 60.

C.

Caecilia 39.
Caesar Julius 59, 135, 202.
Camma 208.
Candor triumphans oder Redlich währt ewig 48.
Canticum gloriosae Deiparae V. M. etc. 51.
Castor et Pollux 56.
Celide und Sedea 101.
Ceres, Die reisende 73, 76—81.
Chamäleon des Herrn Rabener 72, 83.
Chargenverkauf 185, 207.
Chosroes 39.
Christel und Gretchen 199.
Clemenza di Tito, La 109.
Clara von Hoheneichen 205.
Colloquien des Erasmus 29.
Colonie 209.
Comedi aus dem driten capitl des Buechs Mose 38.
Connubium, Sacrum sive Theandri et Leucothoes sancti amores 48.
Cremifanum, siehe Kallirrhoes.
Cupido auf dem Lande 79.
Cyrus 58, 84.

D.

Dacia ex integro soluta 39.
Dafne 51.
Dame, Die bürgerliche 212.
Dame, Die philosophische 198, 200, 203.
Dankbarkeit und Freude der Österreicher des Landes ob der Enns etc. 149.
Daphnis seu Christus patiens 31.
Das Gold war doch nicht ganz rein 213.
David pastor 39.
David und Goliath 34.
Deborah 41.

Debora victrix 41.
Demetrius 58.
Demetrius, siehe Innocentia etc.
Deodatus 41.
Derwisch, Der wohltätige 208.
Derwische, Die 148.
Deserteur aus Kindesliebe 209, 215, 216.
Diamanten 212.
Diana, siehe Ludus Dianae.
Diana und Endimion 120.
Diener, Der treue, siehe Tugend etc.
Diener zweier Herren 204.
Dion et Calippus 69.
Doktor Brummer 205.
Doktor Guldenschmitt 198, 216.
Doktor Murner 209.
Doktor und Apotheker 140, 206.
Don Juan 81, 141, 148, 167.
Don Karlos 206.
Dorfbarbier 199.
Dorfdeputierten, Die 199, 202.
Dorfjahrmarkt 199.
Dornrose, Die geliebte 70.
Dorotheenspiele 16, 47, 67, 68.
Dreikönigspiele 9, 10, 21, 34, 185.
Drillinge 204, 215.

E.

Edelknabe 204.
Edelmut stärker als Liebe 206.
Edelsinn und Größe 213.
Ehe, Die heimliche 148.
Ehemann aus Irrtum 205.
Ehemann, Der argwöhnische 199.
Ehen werden doch im Himmel gegeschlossen, siehe Meßmer II.
Eheprokurator 192, 210.
Ehestandsproben 209.
Ehre, Die, siehe Zanga.
Ehrenwort 204.
Ehrlich währt am längsten 191.
Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit oder Die Gefahr am Hofe 192, 197, 208.
Ehrsucht, Verbrechen aus 199.
Eichenkranz 211.
Eifersüchtigen, Die 204.
Eifersucht der Bauern 202.
Eigennutz, Alles aus 213.
Eilfertige, Der 205.
Einer über den anderen oder Ich wette, ich wette 197.
Elfriede 192, 200, 204.
Elisabeth, Gräfin von Hochfeld 208.
Elise Valberg 209.
Elsbeth von Rölingen 214.
Emilia Galotti 129, 144, 199, 207.
Emilie Waldegrau 204.
Ende, Glück- und unglückvolles 41.
Engländer in Amerika 206.
Engländer in Deutschland 213.
Entdeckung, Die 197.
Entdeckung, Unvermutete 212.
Entführung 209.
Entführung aus dem Serail 141, 211.
Entführung und Selbstbetrug 212.
Epibaterion panegyricum symbolicum 39.
Erbschaft 207.
Erbschleicher 204.
Eremit auf Formentara 204.
Erlachs Tod 207.
Er mengt sich in alles 210.
Ernst III., Graf von Gleichen 207.
Eroberung von Valenciennes 210.
Erwine von Steinheim 202.
Erwin und Emma 205.
Essex 103.
Eulalia Meinau 206.
Euripus 58, 67.
Eustachius 39, 47, 58, 216.
Ezechias 34.

F.

Fabrikant 204.
Fachr Eddin, Emir der Drusen 60.
Fadinger, Stephan 81, 122, 154, 163, 165, 174.
Fähnrich 132, 133, 203, 216.
Fagottist 140, 213.
Faistenbühel, Der Mair in, siehe Mair.
Falk 210.
Familie 127, 200.
Familie, Die komische 198.
Familie Eichenkron 208.
Familienzwist, siehe Kopf etc.
Familie Spaden 212.
Faschingskomödien 48, 67.
Faßbinder 199.

Fastenspiel 21.
Fastnachtspiele 15, 16, 29, 38, 100.
Faust 81, 165, 174.
Fechredinus, Drusiae princeps 68.
Fehde, Erklärte 203.
Feldmühl 208.
Feudatorio, Il 199.
Figaros Hochzeit 135, 148, 203, 209.
Figliola, Buona 178.
Filio prodigo, De 38.
Findelkind 197, 200.
Fischer, Die 148.
Florianus 39.
Folgen einer einzigen Lüge 209.
Francia gallice delusa etc. 47.
Frascatana, La 135, 203.
Frau, Die verwunschene 81, 175.
Frauenstand 208.
Frauen-Treu oder Hertzog Welff etc. 47.
Frauenwitz 210.
Freierin, Die reiche 198, 205.
Freikorps 211.
Fremde, Der 199, 202, 204.
Freund, Der verdächtige 201.
Freundschaft, Die verdächtige 201.
Freundschaft, Schule der 209.
Freundschaftsdienst 212.
Freundschaft und Argwohn 207.
Friedrich von Österreich 208.
Fritzl aus Freistadt 84, 183, 216.
Fronleichnamsspiele 20.
Fürst, Der dankbare 149, 150.
Fürst, Der gerechte, siehe Sophie etc.
Fürstengröße 210.
Fürstenglück 207.
Fürst und seine Feinde, siehe Kriegserklärung.
Fulvius, siehe Sieg etc.
Fundatio Monasterii Cremifanensis, siehe Kallirrhoes etc.
Furchtsame, Der 201, 205.

G.

Galeriegemälde 206.
Gang zum Richter 79.
Gaßner der Zweite 191, 197, 206.
Gasthof zur Meßzeit 189.
Gauner 212.
Gebieterin, Sterben für seine 199, 200.
Geburtsfeier 212.
Gefahr am Hofe, siehe Ehrsucht etc.
Geheimnis, Das öffentliche 205.
Geizige, Der alte 107, 200, 201.
Geizigen, Die beiden 201.
Gelosie villane, Le 202.
Geloso in cimento, Il 203.
Gemeinde, die gute 203.
General, Der böse 202.
General Schlenzheim 206, 214, 215.
Genoveva 60, 81, 174.
Gerechtigkeit, Die, oder Kann man allen Versuchungen widerstehen? 197.
Gerechtigkeit und Rache 208.
Geschwind, eh' es jemand erfährt 204.
Geschwister 210.
Geschwister vom Lande 210.
Geschwister von Venedig 210.
Gespenst auf dem Lande 183, 207, 214.
Gevatter, Der Herr 204.
Gioas, re di Giuda 55.
Giuseppe riconusciuto, Il 55, 56.
Gläubiger 207.
Glück bessert Torheit 197, 203, 214.
Glücksproben 210.
Glücksritter 201.
Gottfried von Bouillon 58, 59.
Götz von Berlichingen 122, 130, 165.
Grafen Guiskardi, Die 206.
Graf Treuburg 106.
Graf von Waltron 136, 201, 206.
Graf Wiprecht von Groizsch 207.
Gratulieren, Die Anstalten zum 71.
Grotta di Trofonio, La 135, 202.
Güte rettet 212.
Gunst der Fürsten 192, 208.
Gutsherr, Der neue 180, 206.

H.

Hagestolzen 210.
Haimonskinder 175.
Haman 34.
Hamlet 104, 135, 148, 202, 205, 216.
Hanchen 216.
Hand des Rächers 213.
Handeln macht den Mann 205.
Hannibal 58.
Hannibal von Donnerberg 198.

Hanno, Fürst im Norden 135, 201.
Hans, ein Zwischenspiel 56.
Hans Dollinger 210.
Hans von der Wört, siehe Wört.
Hanswurst, Der abgedankte 71.
Hanswurst, Der unentbehrliche 81, 82.
Hanswurstiade, siehe Harlekinstücke.
Hanswurstius Tabellarius, Stefani Fadingeri Filius 165.
Harfner, Der blinde 208.
Harlekinstücke 102, 103, 112, 113, 117, 174.
Haß und Liebe 201, 208.
Hausfriede 151.
Haushaltung nach der Mode 204, 215.
Hausknecht, Der dummköpfige 73.
Hausvater 191, 192.
Hausvater, Der deutsche 135, 200, 204.
Hausvater, Der militärische 207.
Held, Der ligend-obsigende 41.
Helis 31.
Heirat, Die heimliche 197.
Heirat durchs Wochenblatt 202.
Henriette oder Sie ist schon verheiratet 204.
Heraclius 58, 67, 79.
Heraclius, Der Tapffermütige 60, 61.
Herbsttag 209.
Hercole acquisitore dell' immortalita 51.
Hermann 106.
Hermenegild 47.
Herr, Der neue oder Die höflichen Bauern 216.
Herr Vetter von Glas 213.
Herzenshuldigung, Kindliche 66.
Hier ist eine Wohnung zu vermieten 211.
Hieronymus Knicker 207.
Hirlanda 60, 63—66.
Hochaus, Der heruntergesetzte Herr von 73.
Hochzeit des Figaro, siehe Figaro.
Hochzeitsfeier 204.
Hochzeitsvertrag, Kurzweiliger 70, 71, 84.
Hochzeit um Mitternacht, siehe Lärm etc.
Höhle des Trophonio 135, 202.
Holländer, Die 204.
Hokuspokus 209.
Hühnersteige 83.
Hypsipyle 120.

I.

Ich wette, siehe Einer etc.
Ignez de Castro 204.
Ihr Mädchen spiegelt euch, siehe Nanette.
Imakaromakypsilomakus etc. 131, 198.
Im Trüben ist gut fischen 209.
Indianer in England 143, 206.
Inkognito, Das 210.
Innocentia ambitionis triumphatrix 47.
Innocentia dolo circumventa seu Demetrius etc. 47.
Invalid 209.
Iphigenie 136.
Irrtum auf allen Ecken 201.
Isaak und Rebekka 31.

J.

Jäger 203.
Jagd, Die glückliche 205.
Jagd, Die unglückliche 183, 185, 216.
Jahrmarktslustbarkeit 203.
Jakob, Josef und seine Brüder 177.
Jakobinerklub, Der weibliche 207.
Jakob und seine zwölf Söhne 31.
Jaques Spleen 199, 200.
Jeanette 205.
Joannes Nepomucenus 41.
Joas 55.
Johannes der Evangelist 60.
Josaphat 34.
Josef 35.
Josef von Arimathäa und Nikodemus 46.
Jude, Der 213.
Jude, Der ewige 81, 175.
Judenbraut, Die christliche 206.
Judenmädchen von Prag 210.
Judith 21.
Julchen oder Die glückliche Probe 198.
Juliana 39, 41.
Juliane von Lindorak 127, 205.
Julius von Tarent 130, 198.
Juni, Der 11. 106.
Jurist und Bauer 200, 208.
Juventus Virtutis et Apollinis etc. 48.

K.

Kabale und Liebe 130, 198.
Käppchen, Das rote 140, 207.
Kain und Abel 16.
Kaiser, Der gute 211.
Kallirrhoes ac Theiphobi amores seu Monasterii Cremifanensis fundatio etc. 47—49.
Kann man allen Versuchungen widerstehen?, siehe Gerechtigkeit etc.
Kapellmeister 211.
Kaper, Der englische 202.
Karl IX. 166.
Karlssieg 163.
Kaufmann aus London 102, 216.
Kaufmann und der Jude 214.
Kaufmann von Smyrna 109.
Kein Dienst bleibt unbelohnt 207.
Keiner hat recht 209.
Kerkermeister von Norwich 210.
Kind der Liebe 144.
Kinderzucht, Die gar zu strenge 215.
Kindesliebe, Macht der 203.
Kindesliebe, Doppelte 215, 216.
Kleid von Lyon 202, 205.
Kleopatra und Antonius 198.
Knicker, Hieronymus 140.
Kobold 208.
König Lear 211.
König Theodor 208.
König, Der, und seine drei Söhne 18.
Kokarden, Die 208.
Koketterie und Liebe 209.
Komödie aus dem Stegreif 212.
Komödienprobe 72, 81, 82, 164, 175.
Kompliment und Wind 210.
Konrad Lozkau 210.
Konradin 59, 60.
Kopf und Herz oder Der Familienzwist 107, 201, 208.
Korsar aus Liebe 148.
Krieger, Der belohnte tapfere 150.
Kriegserklärung gegen die Pforte oder Der Fürst und seine Feinde 166, 168.
Kriegslist 210.
Kunz von Kaufungen 207.
Kurt von Spartau 204.
Kutsch und Pferd 202.

L.

Lärm, Der blinde oder Die Hochzeit um Mitternacht 175, 192, 198.
Lanassa 208.
Landesvater 211.
Landmann, Der redliche 209.
Land ob der Enns 122, 123, 212.
Landphilosoph 205.
Landrekrut, Der befreite 73, 75, 76.
Laudons, Die Krönung 185.
Lazarus, Der Tod des 60.
Leander 58.
Lederer von Frankfurt 183, 216.
Leibkutscher Peters des Großen 151.
Leichtgläubige, Der 105.
Leichtsinn und gutes Herz 212.
Leidenschaft und Liebe 211.
Leonardo und Blandine 148, 208.
Leophili ac Irenes connubium, siehe Pax etc.
Liebe der Untertanen 208.
Liebe für den König 215.
Liebe im Narrenhause 140, 209.
Liebenden, Die sich etc. 198.
Liebeserklärung, Gemalte 198.
Liebesgeständnis 211.
Liebesproben 209.
Liebe um Liebe 150, 208.
Liebe und Mut macht alles gut 211.
Liebe wirkt schnell 199.
Liebhaber, Der argwöhnische 206.
Liebhaber, Der doppelte 202.
Liebhaber, Der taube 197, 202.
Liebhaber ohne Namen 198.
Liebhaber und Nebenbuhler 206.
Liebrecht und Hörwald 208.
Lilium inter spinas sive cruenta s. Benedicti de carne victoria 68.
Lina von Waller 201.
Los, Das weiße 189.
Losenstein und Hohenberg 133, 134, 161—163, 203.
Lucilie 198.
Ludus Dianae 26.
Ludwig der Strenge 207.
Lüge, Die edle 209.
Lügner 209.
Lumpensammler 210.

M.

Macbeth 212.
Mädchentausch 208.
Mädchen von Marienburg 212.
Männerschwäche 208.
Magnetismus 213.
Mahomet Quirli 209.
Mair in Faistenbühel 83.
Maitag 210.
Mann, Der eiserne 208.
Mann, Der schwarze 198, 206.
Mann von Wort, Der 151.
Maria, siehe Canticum etc.
Marianne 204.
Maria Stuart 108, 198, 202, 205, 216.
Marienklage 16.
Marionettenspiel 99.
Maschinenkomödien 130—132.
Mathilde Gräfin von Giesbach 207.
Mathilde ritrovata 203.
Mausfalle 209.
Menächmen, Die 28.
Menschenhaß und Reue 203.
Menschen und Menscheninstitutionen 207.
Messias in praesepi, siehe Weihnachtspiele.
Meßmer II. oder Ehen werden doch im Himmel geschlossen 167.
Minister, Der 214.
Minna von Barnhelm 105, 127, 129, 166, 192, 209.
Miß Sara Sampson 103, 129.
Mönch vom Berge Carmel 135, 202.
Montaldi Gianetta 199, 202.
Montrose Eduard 201, 203.
Moore Thomas 202.
Moses, siehe Comedi etc.
Mündel, Die 135, 200, 211.
Mütter oder Wie soll man euch Mädchen erziehen? 192.
Mutius 41.
Mutter 204.

N.

Nabal 34.
Nachschrift 203.
Nanette oder Ihr Mädchen spiegelt euch 211.
Narr, Der vernünftige 204.
Narrheit, Liebe und Edelmut 208.
Nathan der Weise 166, 202.
Nationalstücke 121—123, 133, 134, 157.
Nebenbuhlerinnen 209.
Neidhartspiel 15.
Neugierde, Die bestrafte 191.
Neugierige, Die 207.
Neujahrsabend 212.
Niklas, Der alte 195, 211.
Nina oder Wahnsinn aus Liebe 209.
Nützliche Veränderung des lustigen Studentenlebens an einem liederlichen Schustersohn 56.
Nuptiae grammaticae etc. 47.

O.

Oberösterreich, siehe Land ob der Enns.
Oberon 141, 207.
Oda 200, 210.
Offiziers, Die abgedankten 201.
Oktavia 110.
Onkel, Der seltene 211.
Opferfest, Das unterbrochene 111.
Opferung Isaaks 44, 46.
Orlando di Lasso (Singspiele) 51.
Oronooko 202.
Orpheus 140.
Osiris, siehe Ambitiosa tyrannis etc.
Osterspiele 9, 10—13, 98.
Othello 206.
Ottokar 31.

P.

Papagoy 207.
Paris und Helena 56.
Parnasso confuso, Il 55, 56.
Parrochius 58.
Passionsspiele 16, 21, 32, 44, 46, 60.
Patriotismus, Der englische 73, 78.
Pax terris reddita seu felix Leophili ac Irenes connubium 48.
Perfidia punita seu Perseus etc. 47.
Perücke 198.
Perücken und das Referat, Die 167, 203.
Pescatrice, La bella 180.
Peter Zapfl 84, 216.

Pflicht und Dankbarkeit 210.
Pflicht und Leidenschaft im Kampfe 145.
Philippine Welserin 210.
Philogenia 28.
Philole und Marianne 101.
Philomusus 31.
Philosoph, Der verheiratete 213.
Philosophen, Die 200.
Philosophen, Die eingebildeten 192, 199, 207.
Plauderer, Der stumme 216.
Pietas impia seu Rosimunda etc. 48.
Pilger 207.
Pilgrime von Mekka 56.
Piramus und Tisbe 200, 201.
Polyphemus 205.
Portrait der Mutter 207.
Postknecht 212.
Postzug und die Wirtschafterin 215.
Präferenz-Recht 207.
Prinz mit einem Daumen 81, 165, 174.
Prinzessin und der Schweinehirt 178.
Probe, Die glückliche 198, 199.
Projektenmacher 214.
Prozeß, Der 211.
Prudentia victrix seu Ulysses etc. 47.
Prüfung und Frauengeduld 210.

Q.

Quälgeister 211.
Quintessenz etc., siehe Arztentheater.

R.

Rache 212.
Rache, Die väterliche 215.
Rache für Weiberraub 206.
Rache in der Liebe oder Anton et Cleopatra 174.
Rächer, Der 212.
Räuber, Die 130, 177, 198.
Räuber, Die reumütigen 148.
Räuschchen, Das 206.
Rebekka als Braut 73, 82.
Rechtschaffenheit und Betrug 212.
Redlichkeit ist lieb und achtungswert 213.
Redlich währt ewig, siehe Candor etc.
Redoute, Die 211.
Reinhold und Armida 212.
Reise durch die Luft, siehe Scheheristani.
Reise nach der Stadt 213.
Rendezvous 205, 210.
Retter in Gefahr, Der 150.
Reue versöhnt 211.
Reue vor der Tat 213.
Revers 204.
Richard von Suffolk 204.
Richter, Der 197.
Richterspruch und Gewissensprobe 213.
Riepl, Der wachend träumende 79.
Ring, Der 107, 135, 199, 204.
Ritter, Die deutschen, siehe Sieg etc.
Ritter Roland 140, 212.
Robert und Kalliste 107, 177, 200.
Römer in Deutschland oder Deutscher Heldenmut 148, 197.
Romeo und Julie 203.
Rosimunda, siehe Pietas etc.
Rudolf der Sieger 151.
Rudolf von Habsburg 31, 135, 203.
Rudolph von Felseck 211.
Rudolphus et Ottocarus 30—32.
Rückkehr 198.
Ruhmhold 216.
Rumpolt-Mareth 15, 100.

S.

Sache, Die heimliche 197.
Samaritan, Der barmherzige 44, 46.
Samson 55.
Sapiens in suo recessu 47.
Sattlermeister Wunderlich 211.
Savojarden, Die beiden 211.
Schauspieldirektor 141, 212.
Schauspielerschule 206.
Scheinverbrechen 211.
Scheinverdienst 212.
Scheheristani oder Die Reise durch die Luft 148.
Schelmerey, Französische, siehe Francia etc.
Schlösser, Die goldenen 81, 175.
Schmuck, Der 206.
Schneider, Der aufgeklärte 214.
Schneider und sein Sohn 200, 206.
Schornsteinfeger 209.

Schreckenskuß 148.
Schreiner, Der 202.
Schüsseln, Die sechs 107, 192, 200, 207, 215.
Schulden, ohne Geld zu bezahlen 210.
Schuldrama 28, 29.
Schule der Eifersichtigen 181, 182, 215.
Schulmeister, Der lateinische 216.
Schulmeister etc., siehe Schulpatron.
Schulpatron, Ich bin oder Hat der Schulmeister Brot? 106.
Schulwesen, Vom 34.
Schuster, Der fleißige 216.
Schusterin, Die schöne, oder Die pucefarbenen Schuhe 200.
Schustersohn, siehe Nützliche Veränderung etc.
Schwaben, Die sieben 81, 174.
Schwägerin auf der Alm, Die durchlauchtige 214.
Schwärmereien des Hasses und der Liebe 201, 202.
Schwestern von Prag 140, 212.
Schwiegermutter 211.
Seefahrer, Der 199.
Seefest, Unvermutetes 208.
Sidney und Silly 205.
Sieben, Die bösen 38.
Siegbert und Eliane 198.
Sieg der Gerechtigkeit etc. 69.
Sieg des Christentums oder Die deutschen Ritter in Akkon 148.
Sie sind alle gefopt, siehe Imakaromakypsilomakus.
Sie spielen Komödie mit ihm 189.
Sigismund 60.
Sind die Verliebten nicht Kinder? 203.
Siphenus et Taranta 68.
Siri Brahe 212.
Skizze der rauhen Sitten 206.
Sklavin oder Der großmütige Seefahrer 199.
Sohn, Der dankbare 204, 214.
Sohn, Der verlorene 212.
Soldat aus Cherson 205.
Soldaten im Winterquartier 185, 216.
Sonderling oder Besser schielend als blind 199.
Sonnenfest des Braminen 148.
Sonnenjungfrau 143, 209.
Sonntagskind, Das neue 140, 212.
Sophie oder Der gerechte Fürst 183, 206, 215.
So zieht man dem Betrüger die Larve ab 208.
Spartau, siehe Kunz etc.
Spaß, Der ernsthafte 72, 74, 82.
Spiegel von Arkadien 140.
Spion, Der englische 215.
Spleen 215.
Spul, Der Herr 84, 211.
Stadt und Land 205.
Stamulus, der zügellose Prasser 44.
Stanislaus 41.
Starhemberg, Ernst Rüdiger Graf von 150, 161, 163, 207.
Statthalter 208.
Staurophilus 39.
Steckenpferd, Jeder reitet sein 212.
Stein der Weisen 212.
Stiefmutter 189.
Stiefmutter, Die liebreiche 203.
Stiefsöhne 203.
Stille Wasser sind betrüglich 201, 212.
Stilpo und seine Kinder 199.
Stolz und Verzweiflung 207.
Strafe der vernachlässigten Auferziehung 69.
Strelitzen 205.
Strich durch die Rechnung 203.
Stubenmädchen, Das listige 198.
Sturm und Drang 130, 199.
Suffolk, Richard von 204.
Sulpitius und Seraphine 61.
Sündenfall 34.
Susannenspiel 16.

T.

Tag, der gestrige, oder Margareth etc. 150.
Tag, der heutige 150, 208.
Taubstumme, Der 213.
Telemach 80, 141, 147, 148.
Tempel der Eintracht 212.
Tempel der Freude 212.
Tempel der Unsterblichkeit 150.
Terno 216.

Testament 201, 203.
Teufel im Faß 73—75, 80, 82.
Thamos 105.
Theandrus etc., siehe Connubium etc.
Theophilus 44.
Timon, Der weibliche 145.
Tobias 31.
Töchter, Die drei 213.
Toillete, Große 209.
Tonnellier, Le 199.
Ton unserer Zeiten 209.
Totentanz 18—20.
Trennung und Wiedersehen 212.
Treue siegt, siehe Wette etc.
Treue und Undank 208.
Trofonios Zauberhöhle 135, 202.
Tugend ist nicht immer Tugend oder Der treue Diener als Straßenräuber 198.
Türkenstücke 50.

U.

Überraschung 150.
Überraschung, Doppelte 205.
Udo 44.
Ulisses 52.
Ulysses, siehe Prudentia.
Unbesonnenen, Die 203.
Unbesonnenheit und Irrtum 206.
Ungetreue, Der eifersüchtige 183, 198.
Unglücksfälle, Die lächerlichen 205.
Uniform, Alles in 213.
Untertanen, Die getreuen 185, 211.
Untertanentreue etc. 185.
Unvermählte, Die 145.

V.

Vater, Der blinde oder Die Strafe der vernachlässigten Auferziehung 69.
Vater, Der böse 106.
Vater, Der wahre 55.
Vatergrille 211.
Veit von Solingen 199.
Venefrida etc. 39.
Venezia, La fiera di 55.
Verbrechen aus Ehrsucht 211.
Verfolgung der Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten 116.
Vergeltung 207.
Verirrung ohne Laster 211.
Verlobung 140, 207.
Verstand und Leichtsinn 200, 204.
Verwirrung und Ähnlichkeit 213.
Veteran 151.
Vetter von Lissabon 200, 202, 206.
Victorine 203.
Viel Lärm um ein Strumpfband 212.
Vita studiosorum, De 38.
Vizekanzler 206.
Von allerlei Ständen, Spiel 34.
Vormünder, Die vier 208.
Vorbild und Nachbild guter Fürsten 213.
Vorurteil über Geburt und Stand 214.

W.

Wahnsinn aus Liebe, siehe Nina.
Waisen, Die 214.
Walther von Salutz und Grisolden 34.
Wamba 39, 58, 60.
Was dem einen recht ist, ist dem andern billig 213.
Wechsel 204.
Weder einer noch der andere 197.
Weiberehre 210.
Weiber, Es gibt doch noch treue 213.
Weiberkanäle 198.
Weiberkommando 206.
Weihnachtspiele 9, 10, 18, 20—22, 30, 44, 46.
Weisheit und Narrheit, Spiel von der 37.
Weiß und Rosenfarb 191.
Welff, Hertzog, siehe Frauen-Treu.
Wendung, Die unvermutete 211.
Wenn sich zwei zanken 207.
Werbung, Die glückliche 211.
Wer hätte das gedacht! 216.
Wer ist sie? 204.
Werth, siehe Wört.
Werther 126, 199.
Wer war wohl mehr Jude? 213.
Wette oder Treue siegt 210.
Wien, Das befreite 161.
Wilden, Die 209.
Wind für Wind 204.

Winter- und Sommerspiel 18.
Wirtschaft, Die verstörte 183, 216.
Witwe, Die kluge 199, 200.
Wört, Hans von der 78—82.
Wohltun macht glücklich 211.
Wülfling von Stubenberg 211.

Z.

Zänkerin 215.
Zanga oder Die Ehre 197.
Zanksüchtige, Der 197.
Zauberflöte 141, 148, 210.
Zelmire 127.
Zermes und Mirabella 211.
Zerstreute, Der 204.
Zieh aus, Herr Bruder 205.
Zigeuner 174.
Zwillinge, Die 130.
Zwillingsbrüder 204.

Druckfehlerberichtigung.

Seite 14, Zeile 2 von oben soll es heißen: vera[ci].
„ 31 Anmerkung 2 lies: Seite 32.
„ 52 soll es im Texte unter dem Faksimile heißen: über die erste Oper.
„ 83. Die Anmerkung gehört auf Seite 82, wo es in der 4. Zeile von unten Stoffe[2]) heißen soll.
„ 94, Zeile 10 von unten sollte beginnen: Schon im Jahre 1782 wollte usw.
„ 142, „ 20 von oben lies: Zeitraum.
„ 149, „ 9 von unten lies: waren.

Kleinere Versehen seien der Nachsicht der Leser empfohlen.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Einleitung 5

I. Das Drama im Mittelalter und seine Ausläufer 9

II. Humanismus. Schuldrama der Protestanten und Katholiken in Stadt und Land. Jesuitendrama 25

III. Drama und Theater in den Stiften 43

IV. Baugeschichte des Linzer Theaters 86

V. Geschichte des Linzer Theaters 98

VI. Joh. Benedikt Anton Cremeri (1752—1795) 152

VII. Drama und Theater in den kleineren Städten und auf dem Lande . 171

VIII. Dilettantenbühne 179

Anhang.

I. Besetzungslisten des Linzer Theaters 189

II. Repertoire des Linzer Theaters 197

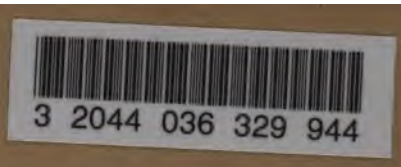
III. Repertoire der Armentheater 214

IV. Aus Oberösterreich stammende Bühnenkräfte 217

Verzeichnis der Orts- und Personennamen 218

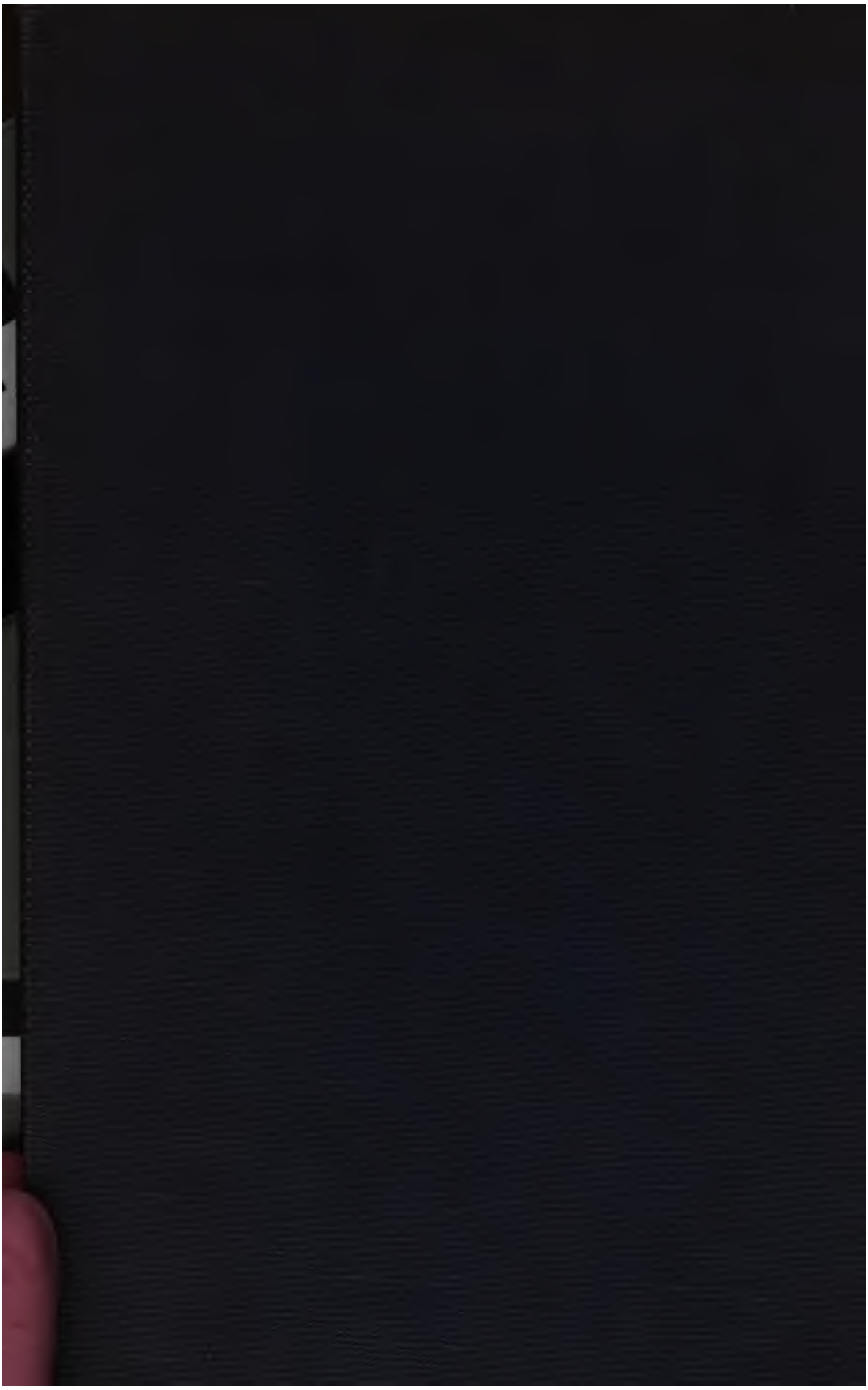
Verzeichnis der im Buche genannten Stücke 229

Druckfehlerberichtigung 239



This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

FEB 14 '42